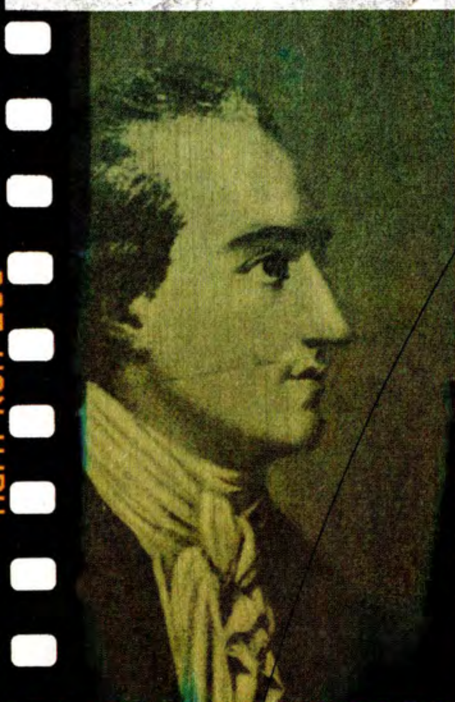
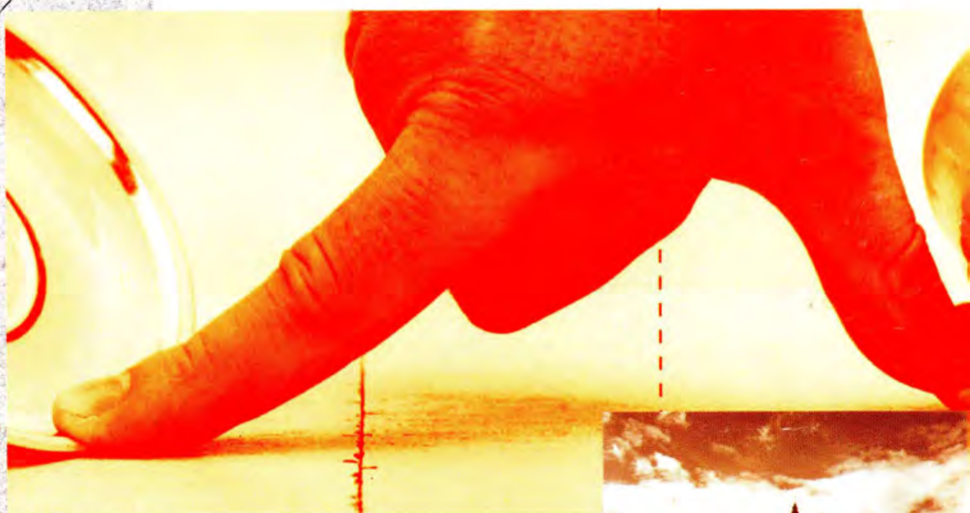
МАСТАЦТВА

ISSN 0208–2551

№5(242) 2003









1993–2003

Гётэ-Інстытут Інтэр Нацыёнэс

10 год на Беларусі



Барыс Баразна. Паштоўка. 2002.

Беларусь – Германія: сустрэча культур

Грамадска-культурныя адносіны паміж Беларуссю і Германіяй сягаюць далёка ў глыбіню стагоддзяў.

Нават першыя спробы кантактаў паміж людзьмі гэтых дзвюх еўрапейскіх краін пачаліся не ў старажытнарускую эпоху, а, па нашаму меркаванню, значна раней, калі на тэрыторыю сучаснай Беларусі прыйшлі крывічы (палачане і смаляне), дрыгавічы, радзімічы. І паказальна, што першае ўпамінанне ў гісторыі пра Белую Русь у дачыненні да тэрыторыі сучаснай Беларусі з'явілася ў германскіх храністаў у Сярэднявеччы. Цяпер сама дата ўзнікнення тэрміна «Белая Русь» (1385 г.), якую ў пачатку 1990-ых гадоў устанавіў вядомы беларускі археолаг і гісторык Г.В.Штыхаў, аспрэчваецца, і некаторыя з гісторыкаў згадваюць імя паўночнагерманскага храніста Адама Брэменскага і ягоны твор «Дзеі біскупаў Гамбургскай царквы», дзе ён разважае пра Alba Ruscia, як пра «частку Русі, што калісьці была Албаніяй». Не будзем спрачацца, удасканальваць суадносіны тэрмінаў і тэрыторый, якія імі адлюстроўваюцца (усё гэта – справа гісторыкаў), але адзначым, што твор Адама Брэменскага з'явіўся на свет каля 1075 года Хрыстовай эры.

Для нас жа зразумела, што, пачынаючы з часоў Вітаўта, кантакты паміж Вялікім Княствам Літоўскім і мноствам дзяржаў на нямецкай зямлі рабіліся ўсё больш цеснымі ва ўсіх сферах жыцця. Прывілей 1447 г. вялікага князя Казіміра дазваляў сынам шляхціцаў пакідаць ВКЛ для пошуку лепшай долі і навучання. Статут Вялікага Княства Літоўскага 1566 г. вызначыў, што за мяжу могуць выязджаць вольныя людзі «ўсякага стану». Таму з сярэдзіны XVI да сярэдзіны XVII ст. у розных універсітэтах Еўропы навучалася каля паўтысячы студэнтаў са шляхецкіх сем'яў Літвы і Беларусі. І большасць з іх навучалася ва універсітэтах Цюбінгена, Вітэнберга, Гейдэльберга, Лейпцыга, Кёнігсберга.

...І яшчэ існуе трывалая легенда пра сустрэчу апостала нашай культуры Францыска Скарыны з апосталам нямецкай культуры Марцінам Лютэрам...

Зразумела, што і стасункі ў мастацкай сферы паміж Германіяй і Беларуссю са стварэннем і росквітам ВКЛ арганічна пашырыліся. Згадаць хоць бы знакамітыя «нясвіжскія» партрэты Радзівілаў, большасць з якіх была выканана мастакамі германскай школы (падрабязней пра гісторыю беларуска-нямецкіх мастацкіх стасункаў піша ў гэтым нумары часопіса вядомы мастацтвазнавец В.Ф.Шматаў).

Але перанясёмся ў апошняе дзесяцігоддзе XX стагоддзя. У гэты напружаны час, калі з'явілася на свет суверэнная дзяржава – Рэспубліка Беларусь і адначасова адбылося аб'яднанне Германіі, культурныя зносіны паміж дзвюма, па сутнасці, новымі дзяржаўнымі ўтварэннямі атрымалі новае якаснае вымярэнне.

На гэтым вітку і з'явілася ў Мінску аддзяленне славутага Інстытута Гётэ Інтэр Нацыёнэс. І сталася тым, чым у ідэале і павінна быць – каардынуючым цэнтрам культурных акцый паміж дзвюма краінамі.

Прытым на высокім узроўні – як змястоўным, так і арганізацыйным. Арганізацыйны фактар, згодна з нямецкай ментальнасцю, заўсёды быў для нас узорным. І таму арганізацыя канферэнцыі прыкладна сем гадоў таму (памятаецца, яна праводзілася ў сценах ТЮГа) – «Культура і рынак» – можа быць прыкладам і арганізацыйнай, і змястоўнай дасканаласці. Ладжаная Інстытутам Гётэ з дапамогай Міністэрства культуры, яна з'явілася першай ластаўкай, уводзінамі ў невядомую датуль галіну – выяўленне магчымасцяў культуры ва ўмовах рынку. Але запомніліся не толькі акцыі (вялікія і малыя), але і людзі, якія іх ладзілі і вялі.

І нашая асаблівая падзяка дзвюм жанчынам – Веры Багальянц і Хайке Э.Мюлер, якія ўзначальвалі Інстытут Гётэ ў Мінску ў 1990-ыя гады і шмат зрабілі для ўзаемапаразумення нашых культур на вышэйшым этапе іх развіцця.

А сярод акцый памятаецца таксама семінар па паэзіі, наладжаны Гётэ-Інстытутам у Нацыянальнай бібліятэцы з удзелам нямецкіх прафесараў, арганізацыя некалькіх міжнародных выставачных праектаў, у якіх удзельнічалі і вядомыя, і, што асабліва карысна, маладыя мастакі.

Асобная гаворка пра фэсты нямецкай драматургіі. Летась адбыўся ўжо II фестываль, і ў гэтым нумары мы змяшчаем спецыяльны артыкул, прысвечаны гэтай падзеі. Абагульняючы такія значныя акцыі, трэба адзначыць, што яны не толькі знаёмяць беларускіх чытача і гледача са з'явамі ў сучаснай нямецкай драме. Яны даюць магчымасць далучыцца да еўрапейскага светаадчування праз найбольш знаёмы нам трансфер – нямецкі светапогляд і нямецкае светаадчуванне. І найбольш удалыя набыткі нашага тэатральнага мастацтва – спектакль В.Баркоўскага паводле п'есы У.Відмера ў Акадэмічным тэатры імя Я.Коласа, выкананне ролі Молі Т.Міронавай у спектаклі ў тэатры «Вольная сцэна», пластыка В.Паляковай у спектаклі «Погляд незнаёмца» (Тэатр кінаакцёра) і асабліва подых юнацтва ў пастаноўцы Н.Кузьмянковай у спектаклі паводле п'есы Т.Дорста, ажыццёўленым маладзёжнай студыяй пры Нацыянальным акадэмічным рускім драматычным тэатры імя М.Горкага. Асабліва – таму што ва ўзаемадзеяннях нацыянальных культур самае галоўнае – энергетыка ўзаемапаразумення і імкненне яе павялічваць. Што, зразумела, немагчыма без тых подыху і пафасу, якія падтрымліваюцца менавіта юнацкім парывам на фоне доўгіх-доўгіх сталых стасункаў...

...І з гэтай новай надзеяй уступаем у новае стагоддзе.

Вадзім САЛЕЕЎ,
галоўны рэдактар часопіса «Мастацтва»,
доктар філасофскіх навук, заслужаны дзеяч культуры РБ.

МАСТАЦТВА

№ 5 (242)
май 2003

Аналітычна-асветніцкі часопіс па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

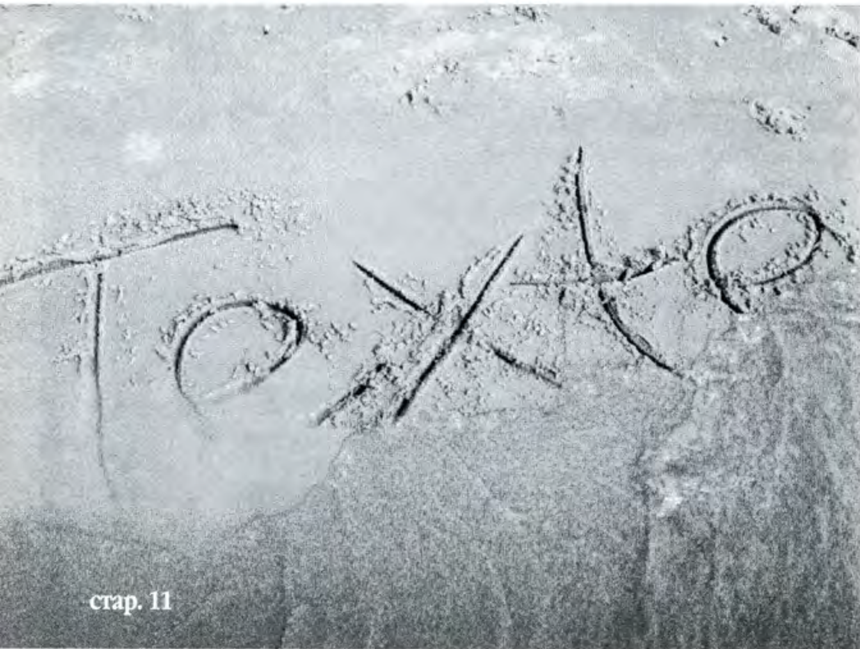
Галоўны рэдактар
Вадзім САЛЕЕЎ

Дызайн-макет
Андрэй Ганчароў, Вячаслаў Паўлавец.
Камп'ютэрны набор
Іна Адзінец.
Камп'ютэрная вёрстка
Марыя Малец.
Стыль
Галіна Більдзюкевіч, Алена Грамыка.
Мастацкі рэдактар
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67,
289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя).

Выдавец – рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «Культура і мастацтва».

Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554 ад 17 студзеня 2003 г.


стар. 11

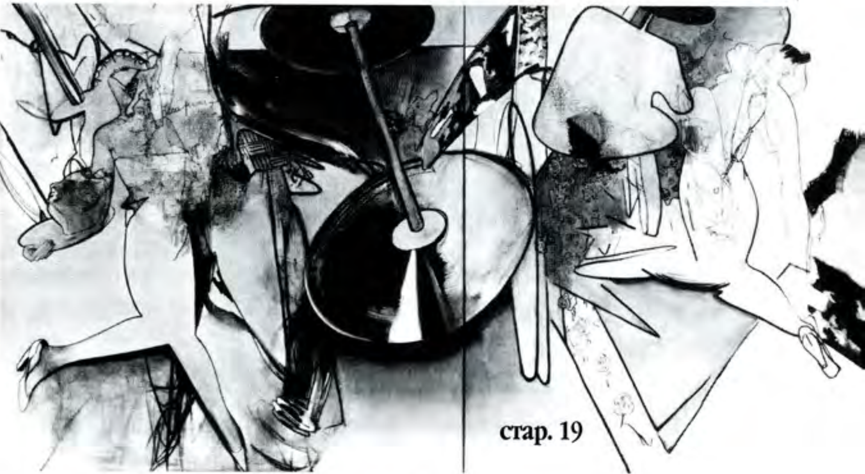

стар. 37


стар. 44

5(242)**2003**

Дызайн вокладкі Барыса БАРАЗНЫ.


стар. 24


стар. 19


стар. 11

10 JAHRE IN BELARUS, або Зжыць ілюзію адлегласці

Хайке Э. МЮЛЕР

Гэты нумар часопіса прысвечаны дзесяцігадоваму адрэзку шляху, які к лету 2003 года пройдзены Гётэ-Інстытутам Інтэр Нацыёнэс у Мінску. З ліпеня 1993 у работу паслядоўна ўключыліся ўсе аддзелы Інстытута.

Хроніка гэтых дзесяці гадоў выразна дэманструе актыўнасць у галіне культурных праграм, выяўляе своеасаблівыя рысы дзейнасці Інстытута ў Мінску.

У Беларусі мастацтва заўсёды адыгрывала прыкметную ролю ў развіцці грамадства. Тут шмат знатакоў літаратуры, музыкі, харэаграфіі, выяўленчага мастацтва. Сёння дзеячы культуры, і асабліва моладзь, здольныя ўнесці штосьці новае ў круг нашых двухбаковых стасункаў. Працуючы ў рамках культурных праграм, прадстаўляючы культуру Германіі ва ўсёй паўнаце, мы лепш разумеем і вашу краіну, перажываем у працэсе дыялога нейкую трансфармацыю ў разуменні саміх сябе.

Відавочнымі доказамі плённай дзейнасці Гётэ-Інстытута з'яўляюцца: наплыў жадаючых паступіць на моўныя курсы, паспяховая работа бібліятэкі, а таксама арганізаваныя тэатральныя спектаклі, выставы сучаснага мастацтва, лекцыі, семінары, навуковыя канферэнцыі, паказы кінафільмаў, сустрэчы з пісьменнікамі, мерапрыемствы для школьнікаў і г.д. І хоць моўнае навучанне застаецца галоўным кірункам нашай работы, правядзенне сумесных творчых акцый стала вызначальнай якасцю не толькі дзейнасці Інстытута, але і ўсяго нямецка-беларускага культурнага супрацоўніцтва апошняга дзесяцігоддзя. Гэта такія рэпрэзентатыўныя мерапрыемствы, як пастаноўка оперы «Фаўст» А.Г.Радзівіла і міжнародныя выставачныя праекты, дзе працуюць разам вядомыя і маладыя мастакі.

Хайке Э.Мюлер — *дырэктар Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску з 1.04.1999 па 31.03.2003.*

У рамках еўрапейскай інтэграцыі ў гэтых праектах нам удалося не толькі развіць, але і ператварыць двухбаковы дыялог у палілог, запрашаючы да ўдзелу ў творчых акцыях прадстаўнікоў Францыі, Польшчы.

Пры падрыхтоўцы і ажыццяўленні праграм для нас важна творчае супрацоўніцтва, таму асноўныя кірункі работы абмяркоўваюцца з беларускімі партнёрамі, сярод якіх – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, асацыяцыя «Кінаклуб», Музей сучаснага выяўленчага мастацтва ў Мінску, Беларускі дзяржаўны інстытут праблем культуры і многія іншыя. Мы не ставім перад сабой камерцыйных мэтаў і імкнёмся да плённага супрацоўніцтва, што адпавядае напрамкам знешняй палітыкі ў галіне культуры і адукацыі. Многія нашы праекты памагаюць наладжваць і падтрымліваць працяглыя кантакты паміж беларускімі і нямецкімі дзеячамі мастацтваў, асабліва прадстаўнікамі маладога пакалення. Мы паслядоўна імкнёмся ажыццяўляць культурныя праграмы не толькі ў Мінску, але і ў іншых гарадах Беларусі. Сярод нашых рэгіянальных партнёраў – Магілёўскі абласны мастацкі музей імя П.В.Масленікава, Полацкі нацыянальны гісторыка-культурны музей-запаведнік, Брэсцкі музей выратаваных мастацкіх каштоўнасцяў і інш. У гэтым годзе мы ўпершыню прадставім праграмы ў Гомелі і Бабруйску.

Дапамогу ў асвятленні дзейнасці Інстытута аказвалі многія сродкі масавай інфармацыі Беларусі. У межах уводнага артыкула немагчыма, ды і непатрэбна, даваць вычарпальны агляд усіх выданняў, тэлеанонсаў і радыёперадач, але я шчыра ўдзячная беларускім журналістам, мастацтвазнаўцам за іх клопат па асвятленню культурных мерапрыемстваў Інстытута.

Вялікую ролю ў азнаямленні беларускага чытача з нямецкай культурай і мастацтвам адыграў часопіс «Мастацтва». Для нас былі асабліва важнымі гэтыя публікацыі, калі абмен выставамі, спектаклямі яшчэ не быў дастаткова наладжаны. Гэты нумар часопіса стварaўся з удзелам многіх нашых беларускіх партнёраў. Мы ўдзячныя ўсім, хто памагаў у падрыхтоўцы гэтага нумара, найперш доктару філасофскіх навук В.А.Салееву, доктару мастацтвазнаўства В.Ф.Шматаву, кандыдату мастацтвазнаўства М.Р.Баразне, заслужанаму артысту Беларусі В.І.Скорабагатаву і, канешне ж, усім супрацоўнікам часопіса.

Беларусь і Германія маюць шматлікія гістарычныя і сучасныя прычыны для цеснага супрацоўніцтва ў розных галінах. І хоць мы цяпер акцэнтуем увагу на дзесяцігадовым вопыце работы Інстытута, не варта забываць, што гісторыя культурнага абмену паміж Германіяй і Беларуссю налічвае не адно стагоддзе. Нам удалося многае зрабіць, і яшчэ больш належыць зрабіць для глыбейшага разумення шматаблічнай і з'яднанай будучыні Еўропы. Усе мы зацікаўлены ў тым, каб беларуска-нямецкія сувязі і стасункі ўступілі ў новую, яшчэ больш разнастайную і інтэнсіўную фазу развіцця.



Фота з архіва Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску.

ВЕХІ

Пра беларуска-нямецкія мастацкія сувязі

Віктар ШМАТАЎ

Беларусь, як вядома, прыняла хрысціянства ў X ст. з Візантыі, і большасць яе насельніцтва належыць да праваслаўнага веравызнання. Аднак заходнееўрапейская культура і цывілізацыя ніколі не былі для беларусаў чужымі. Больш таго, гісторыя беларускай культуры развівалася па «заходняму», г. зн. еўрапейскаму тыпу, хоць далёка не з аднолькавай, як адзначаюць даследчыкі, інтэнсіўнасцю і сінхроннасцю[1]. Заходнееўрапейскаму ўплыву на беларускую культуру і мастацтва спрыяў шэраг важных фактараў: геаграфічнае становішча Беларусі, у цэнтры Еўропы на памежжы Захаду і Усходу, складаная і драматычная гісторыя краю, які ўжо ў сярэдзіне XIII ст. адышоў ад так званай Кіеўскай Русі і ўтварыў з Літвой Вялікае Княства Літоўскае, а пасля Люблінскай уніі 1569 г. з Польшчай – Рэч Паспалітую. Беларусь жыла з гэтымі каталіцкімі краінамі супольным жыццём. Гэта выпрацавала спецыфічны менталітэт нашага народа, арганічна схільнага да зычлівага ўспрымання заходнееўрапейскай культуры і цывілізацыі, і абумовіла шырокія кантакты з Захадам. Заходнееўрапейскі ўплыў на беларускую культуру і мастацтва (творча перапрацаваны, зразумела, на нацыянальнай глебе) быў вельмі значны. Як пісаў М.Багдановіч, Беларусь была «перадавым фарпостам Заходняй Еўропы на Усходзе»[2].

У развіцці беларускай культуры і мастацтва побач з іншымі прадстаўнікамі народаў Заходняй Еўропы (італьянцамі, французамі, галандцамі ды інш.) істотную ролю адыгралі немцы, уклад якіх у беларускую культуру і мастацтва дагэтуль застаецца нявывучаным.

Паспрабую вылучыць найбольш важныя этапы творчых беларуска-нямецкіх кантактаў. Сярод ранніх этапаў варта назваць сувязі з Ганзай – саюзам паўночнанямецкіх гарадоў на чале з Любекам, які пачаў складвацца ў XIII ст. у выніку нямецкай каланізацыі славянскіх зямель Усходняй Еўропы. У Полацку нямецкая факторыя Ганзы «мела такія прывілеі, якімі не валодала ніводная іншая нямецкая калонія ва Усходняй Еўропе»[3]. Мяркуюць, што ў Полацку існаваў нямецкі храм. Палачане ставіліся да немцаў вельмі зычліва, пра што сведчаць выразы ў полацкіх граматах: «тым почестливым паном... нашим милым приятелем и суседом наша верная приязнь», «приятелем и суседом нашим», «доброродным нашим милым приятелем и соседом»[4]. У Ганзейскі саюз уваходзіў Тэўтонскі ордэн, ваенныя сутычкі з якім, як і з Лівонскім ордэнам, прывялі да з'яўлення ў Беларусі ў XIII – XV стст. арыгінальнай палацава-замкавай архітэктуры і цэркваў абарончага тыпу[5].

Другі, відавочна, найбольш інтэнсіўны, этап узаемадзеяння беларускай і нямецкай культур прыпадае на часы росту і ўмацавання Вялікага Княства Літоўскага, калі многія беларускія гарады (Брэст, 1390; Гродна, 1391; Слуцк, 1441; Полацк, 1498; Мінск, 1499 і інш.) атрымалі магдэбургскае права, што паспрыяла іх культурнаму развіццю. Тут вельмі актыўна працавалі нямецкія дойліды, жывапісцы, скульптары, майстры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва[6].

Наступны важны перыяд нямецкага ўздзеяння звязаны з Рэфармацыяй (адна з ранніх звестак пра яе адносіцца да 1535 г., калі слуцкі князь Юры Семяновіч прыступіў да будаўніцтва лютэранскай кірхі). У лютэранства перайшлі многія беларускія магнаты (а следам і насельніцтва гарадоў і мястэчак) дзеля большай незалежнасці ад каталіцкай Польшчы і ад праваслаўнай Маскоўскай дзяржавы (апошняя ўзмацнялася і прэтэндавала на беларускія землі ВКЛ)[7]. Рэфармацыя стрымана ставілася да іканапісу і таму не садзейнічала развіццю жывапісу, але прычынілася да з'яўлення ў Беларусі арыгінальнага дойлідства; ужо ў другой палове XVI – пачатку XVII ст. на яе тэрыторыі адкрыліся 198 кальвінскіх збораў[8].

Новая хваля прытоку нямецкіх майстроў у Беларусь была выклікана Трыццацігадовай вайной (1618 – 1648), калі ў Заходняй Еўропе мастацкая дзейнасць патухала і нямала майстроў пераехала ў ВКЛ.

У гэтыя і іншыя перыяды беларуска-нямецкія сувязі ахопліваюць самыя розныя віды і жанры мастацтва. Спынімся толькі на асобных, найбольш яркіх момантах гэтых сувязяў.

Ян Хрысціян Шмідт. Галоўны алтар Езуіцкага касцёла Францыска Ксаверыя. 1737–1760. Гродна.



Дойлідства. Па сёння абуджаюць гістарычную памяць руіны велічных замкаў – Навагрудскага (XIII ст.), Крэўскага, Лідскага (XIV ст.) і інш. Іх архітэктура, канструкцыйныя асаблівасці рашуча парываюць з больш раннім «візантыйскім» перыядам беларускага дойлідства. Гэта – тыповыя ўзоры ваенна-замкавай архітэктуры. Паходжанне замкаў, генезіс іх формаў М.Шчакаціхін і М.Ткачоў звязваюць з Лівонскім ордэнам. Наступаючы ўніз па Заходняй Дзвіне, крыжаносцы, каб утрымліваць у сваіх руках занятыя тэрыторыі, будавалі замкі-кастэлі, дзе размяшчаліся гарнізоны (у тым ліку ў так званых Інфлянтах: Волькенбургу, Дзвінску, Рэжыцы, Люцыне). Як паказаў М.Шчакаціхін, гэтыя замкі-кастэлі з'явіліся падмуркамі для будаўніцтва згаданых беларускіх замкаў, а апошнія – творчым імпульсам для фарміравання самабытнай беларускай готыкі, якая асабліва ярка праявілася ў цэрквах-крэпасцях – Сынковіцкай, Маламажэйкаўскай, Супрасльскай (XV – XVI стст.).

Шматаў Віктар Фёдаравіч – *доктар мастацтвазнаўства, дырэктар Музея старажытнабеларускай культуры (ІМЭФ НАН). Даследуе гісторыю беларускага мастацтва, у прыватнасці кнігадрукаванне. Аўтар манаграфій «Беларуская кніжная графіка XVI–XVIII стст.» (1984), «Мастацтва кнігі Францыска Скарыны» (1990), «Мастацтва беларускіх старадрукаў XVI–XVIII стст.» (2000) і інш. Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь (1994).*

Не менш значным быў нямецкі ўплыў на архітэктуру Беларусі і ў эпоху барока. Нямецкі архітэктар К.Ф.Пёпельман удзельнічаў у праектаванні Новага замка ў Гародні. Даследчык архітэктуры А.Кулагін лічыць, што «праектуючы новы замак у Гародні, ён (Пёпельман. – **В.Ш.**) адкрыў выдатную эпоху росквіту палацава-прысядзібнай архітэктуры Беларусі»[9].

У эпоху барока ў Беларусі працавалі таксама такія нямецкія дойліды, як І.К.Глаўбіц, Ян Самуэль Бекер, Ян Фрэдэрык Кнобель, Лаўбе, Ю.Мёзер, Ю.Піёла, К.Пойкер, Я.Шміт, К.Шыльдгаўз і інш. Іаган (Ян) Крыштоф Глаўбіц (каля 1700 – 1767) – выдатны прадстаўнік так званага «віленскага барока». Сярод яго твораў у Беларусі – Сталавіцкі касцёл Іаана Хрысціцеля, перабудова касцёла кармелітаў у Глыбокім, рэканструкцыя Мсціслаўскага касцёла кармелітаў, Магілёўскі архірэйскі палац і інш[10]. Найбольш значнай работай Глаўбіца стала перабудова Сафійскага сабора ў Полацку – шэдэўра беларускай архітэктуры, пабудаванага каля сярэдзіны XI ст. пры знакамітым князю Усяславе Чарадзею амаль адначасна з храмамі Сафіі ў Кіеве і Ноўгарадзе. У час Паўночнай вайны рускіх са шведамі храм быў ператвораны ў склад боепрыпасаў і ў маі 1710 г. узарваўся. У 1738 – 1751 гг. Глаўбіц пры ўдзеле муляра з Варшавы Касінскага карэнным чынам перабудаваў выкананы ў візантыйскіх традыцыях храм з сямю купаламі: прыдаў яму новую стылявую трактоўку двухвежавага абарончага храма. Новая Сафія Глаўбіца і сёння велічна ўзвышаецца над Заходняй Дзвіной, здзіўляючы бездакорным адчуваннем прапорцый і гармоніяй формаў, у якіх спалучаюцца барока і ракако. Тварэнне Глаўбіца аказала значны ўплыў на больш познія помнікі «віленскага барока». Дойлід з Нямеччыны, на думку даследчыкаў, быў самым буйным прадстаўніком гэтага стылю.

Ф. Скарына. Троіца. З кнігі «Быццё». Дрэварыт. 1519.

Друкарства і гравюра. Беларускае друкарства даволі хутка, як на той час, далучылася да новага спосабу множання кніг, адкрыццём якога чалавецтва абавязана нямецкай тэхнічнай думцы. Дарэчы, само слова «друк» запазычана беларусамі ў немцаў. Пасля геніяльнага вынаходства Іагана Гутэнберга «пальму першынства» распаўсюджання друкарства ў Еўропе скрозь трымалі немцы. Напачатку інкунабулы ў Еўропе друкаваліся на лацінскай і нямецкай мовах. Але ўжо ў 90-ыя гады XV ст. кнігі для славян былі ўпершыню надрукаваны кірыліцай. Заснавальнікам славянскага кірыліцкага друкарства стаў немец Швайпальт Фіёль (ураджэнец Нойштадта), які ў 90-ыя гады ў Кракаве надрукаваў кірыліцай «Псалтыр», «Часаслоў», «Трыёдзь посную» і «Трыёдзь кветную». У выходных звестках да кніг ён так адзначыў сваё паходжанне: «мещанин краковьскы Швайпольт Фиоль из немец немецкого роду Франк». Як паказалі даследчыкі (Я.Неміроўскі, Г.Галенчанка і інш.), выданні Фіёля прызначаліся для праваслаўнага насельніцтва (найперш для беларусаў) Вялікага Княства Літоўскага.

З дамовы ад 4 лютага 1491 г. вядома, што «рускі» шрыфт (першы кірыліцкі шрыфт у практыцы сусветнага друкарства) для Фіёля зрабіў Рудальф Барсдарф – нямецкі майстар, які згадваецца ў метрыцы Кракаўскага універсітэта. Гэты шрыфт далёкі ад дасканаласці (аднолькавыя літары награвіраваны і адліты не зусім тоесна, не вытрымана дакладная розніца паміж вертыкальнымі і гарызантальнымі штрыхамі). Але чытаецца ён зусім не блага. І галоўнае: Фіёль і Барсдарф зрабілі вялікі пачатак. Пасля Кракава славянскія кнігі ў канцы XV – пачатку XVI ст. друкуюцца ў Чарнагорыі, Валахіі, Венецыі, Празе. Актывізуецца ўдзел славян у развіцці еўрапейскай цывілізацыі[11].

Надзвычай яркія факты беларуска-нямецкіх сувязяў даюць выданні Францыска Скарыны. У 1517 – 1519 гг. ён, як вядома, надрукаваў у Празе першую ў свеце кірыліцкую Біблію (дакладней, 23 кнігі Старога Запавету пад агульнай назвай «Бівлія руска»). У выданнях Скарыны змешчана значная колькасць ілюстрацый на біблейскія тэмы, зробленых у тэхніцы так званай «абразной» гравюры. Яны выкананы ў стылі готыкі і рэнесансу і паводле майстэрства амаль не маюць сабе роўных у славянскім свеце[12].

Вядомая даследчыца пісьменства і кніг Е.Кацпржак пісала, што гравюры Скарыны «маюць ярка выражаны характар тагачасных нямецкіх ілюстрацый. Так, усе біблейскія персанажы апрануты ў сучасныя еўрапейскія касцюмы, старажытныя будынкі адлюстраваны ў гатычным стылі; сцэна бойкі ля сцен Іерусаліма нагадвае рыцарскі турнір Сярэднявечча»[13].

Асаблівай увагі заслугоўваюць пераклічкі графікі Скарыны з творамі буйнейшага мастака Паўночнага Адраджэння Альбрэхта Дзюрэра: дрэварыт «Тройца», змешчаны ў кнізе Быццё (Прага, 1519; арк. 1 адв.), мае аналаг у аркушы Дзюрэра «Бітва архангела Міхаіла з д'яблам» з серыі «Апакаліпсіс» (1498). Да аркуша Дзюрэра «Сем свяцільняў» з той жа серыі «Апакаліпсіс» узыходзіць і гравюра «Блаславенне» («Прамудрасць Божая». Прага, 1519). Бясспрэчнае падабенства гравюры Скарыны «Самсон і леў» з аднайменнай работай Дзюрэра.

Нельга не адзначыць пэўнай тоеснасці з дзюрэраўскай работай «Св. Іеранім» (1514) славутага «Аўтапартрэта Скарыны» – несумненна, самага рэнесансавага твора ў «Біблії рускай», які таксама адносіцца да тыпу «партрэтаў у інтэр'еры». Падобныя тут і асобныя дэталі: пясочны гадзіннік, кнігі, падушкі на невысокіх лаўках і інш.

Відавочна, творамі Дзюрэра навеяны і славуты герб Скарыны – выява Сонца і Месяца, а ілюстрацыя «Плач Іераміі» можа быць зблізана з дзюрэраўскай гравюрай «Св. Іеранім»[14].

Дзюрэр па-майстэрску пераасэнсаваў у «Апакаліпсісе» творы Марціна Шонгаўэра і Андрэа Мантэнь, і зварот да яго досведу Скарыны быў прадыктаваны імкненнем узняць мастацкае афармленне беларускай друкаванай кнігі на ўзровень лепшых дасягненняў свайго часу. Але не толькі Скарына абавязаны Дзюрэру, але і наадварот: дзякуючы беларускаму асветніку вялікі мастак стаў вядомым усходнім славянам.

Нямецкае ўздзеянне адчуваецца ў дэкаратыўна-арнаментальных гравюрах Біблії Скарыны. Паводле аўтарытэтнага даследчыка кніжнай арнаментыкі А.Някрасава, «пражскі арнамент Скарыны ўяўляе сабой арнамент італьянскага Адраджэння, перапрацаваны на нямецкай глебе. Акант блізкі да той яго тыпова нямецкай апрацоўкі, якую мы сустракаем у нямецкага гравёра канца XV ст. Ізраэля ван Мэкенема; побач з пуцці сустракаюцца фігуры людзей, паводле формы блізкія да выяў Лукаса Кранаха, а фігуры лясных страшыдлаў у стылі Альбрэхта Альтдарфера. Італьянская пластычнасць адступае на другі план, засланяецца нагрувашчваннем ліній, што ўласціва нямецкай гравюры»[15].

У віленскай «Малой падарожнай кніжцы» (1522) ініцыял «С» – графічная копія ініцыяла з «Вялікага заглоўнага алфавіта» гравёра Ізраэля ван Мэкенэма (блізу 1450 – 1503), якога залічаюць да «рэйнскай гравюры»[16].

У тым жа віленскім выданні Скарыны гравюры «Хрыстос у храме» і «Вадохрышча» ўзыходзяць да аналагічных ілюстрацый з «Сусветнай хронікі» Г.Шэдэля, выдадзенай у 1493 г. у нюрнбергскай друкарні А.Кабергера. Прычым параўнальны аналіз не пакідае ніякіх сумненняў у тым, што адбіткі абедзвюх ілюстрацый у віленскім выданні зроблены з сапраўдных дошак «Хронікі» Г.Шэдэля. Большасць ілюстрацый гэтага знакамітага выдання прыпісваюць настаўніку Дзюрэра Міхаэлю Вольгемуту, які такім чынам «прыняў удзел» у ілюстраванні «Малой падарожнай кніжкі» Скарыны[17].

Вядомы скарыназнавец У.Флароўскі ў свой час выказаў асцярожнае меркаванне, што Скарына друкаваў «Бівлію рускую» не ў чэшскай Празе, а, магчыма, у Нюрнбергу. Пры гэтым ён, як і іншыя аўтары, спасылаўся на занепад чэшскага друкарства ў 1517 – 1519 гг., на поўную адсутнасць якіх-колечы матэрыялаў пра знаходжанне Скарыны ў Празе (акрамя згадкі яе ў прадмовах і калафонах біблейскіх кніг Скарыны), а таксама на тое, што шэраг тагачасных чэшскіх кніг друкаваўся ў Нюрнбергу, але месцам іх выдання названы гарады Чэхіі. «Ці не было таго ж самага і ў дачыненні да Скарыны, ці не меў ён усё ж нейкіх сувязяў з Нюрнбергскім друкарскім асяроддзем?» – пытаўся Флароўскі[18].

Апошнія даследаванні даюць адназначны адказ: сувязі Скарыны з Нюрнбергам былі вельмі цесныя і пераважна з друкарняй Кабергера, якая лічылася лепшай на поўнач ад Альпаў (у яго друкарні было 24 варштаты і 100 чаляднікаў). «Апакаліпсіс» Дзюрэра, якім карысталіся мастакі Скарыны, надрукаваны Кабергерам. З нюрнбергскага выдання «Дактрыянала» (1489) Аляксандра з Вільдэ запазычаны Скарынам і згаданы ініцыял Ізраэля ван Мэкенема. З надрукаванай Кабергерам «Хронікі» Г.Шэдэля паходзяць і аўтэнтычныя дошкі гравюр Міхаэля Вольгемута, якія Скарына выкарыстаў у «Малой падарожнай кніжцы». Хутчэй за ўсё ксілаграфічныя дошкі гравюр настаўніка Дзюрэра Скарына набыў у Нюрнбергу ў Кабергера ці ў самога Вольгемута (іх продаж у тыя часы быў звычайнай справай). Папера асобных выданняў Скарыны (Псалтыр, 1517 і інш.), мяркуючы па вадзяных знаках (філігранях), – таксама нямецкая, што было ўстаноўлена П.Уладзіміравым, М.Шчакаціхіным і інш.

У бібліяграфіі Скарыны «белай плямай» лічацца 1512 – 1516-ыя гады. Хутчэй за ўсё ў гэты час ён знаходзіўся ў Нюрнбергу – самым значным тагачасным друкарскім асяроддзі ў Еўропе, дзе і рыхтаваўся да выдання Біблії. Нельга забываць і тое, што нямецкім майстрам славянскі кірыліцкі шрыфт быў ужо добра вядомы (Рудальф Барсдарф).

Жывапіс. Пераняты з Візантыі праваслаўны іканапіс Беларусі, які развіваўся да Брэсцкай царкоўнай уніі (1596), арыентаваўся на Візантыю, а пазней – на італьянскае Адраджэнне (ранняе Адраджэнне). Інакш развіваўся алтарны абраз (пашыраная ў краінах з каталіцкім веравызнаннем карціна, якая размяшчалася ў алтары). У Музеі старажытнабеларускай культуры ІМЭФ НАН Беларусі захоўваецца алтарны абраз «Пакланенне вешчуноў» (каля 1514) з Дрысвятаў Браслаўскага раёна. Устаноўлена, што паводле кампазіцыі, характарыстыкі вобразаў і манеры выканання гэты твор блізкі да твораў Лукаса Кранаха (1472/73 – 1553), які з 1502 г. жыў у Вітэнбергу[19]. Мяркуюць, што аўтарам «Пакланення вешчуноў» быў выхаванец нямецкай школы жывапісу Г.Эльвінг (ці Хельвінг) з Фрэйбурга (паколькі касцёл у Дрысвятах будаваўся на ахвяраванні Жыгімонта, а згаданы нямецкі мастак быў у яго адзіным прыдворным жывапісцам)[20].

Побач з італьянцамі і галандцамі нямецкія майстры працавалі ў Беларусі і ў жанры свецкага прыдворнага партрэта. Сярод іх вылучаўся вядучы партрэтыст Даніэль Шульц. Як сведчаць ягоныя творы – «Партрэт Міхаіла Казіміра Паца» (1667. Нацыянальны мастацкі музей РБ), «Партрэт сям'і Міхаіла Казіміра Радзівіла» (каля 1672. Дзяржаўны Эрмітаж. Санкт-Пецярбург, Расія) і інш. – гэта быў рознабаковы, але крыху сухаваты майстар, які ўпэўнена адчуваў сябе і ў псіхалагічных выявах, і ў рэпрэзентатыўных вобразах, і ў групавых партрэтах[21].

У палацах Радзівілаў, Пацаў, Сапегаў знаходзіліся творы Л.Кранаха, А.Дзюрэра і іншых нямецкіх мастакоў (паводле вопісу 1671 г., у Радзівілаў захоўваліся больш за тысячу палотнаў, набытых у Германіі, Галандыі, Фландрыі)[22]. Некалькі першакласных партрэтаў прадстаўнікоў роду Радзівілаў выканаў Іаган Шрэтэр, які паміж 1641 і 1685 гадамі працаваў у Вільні, Гародні, Нясвіжы[23]. Нямецкія партрэтысты спрыялі паступовай эвалюцыі беларускага партрэта ад «парсуны» да паўнакроўных, жыццёвых свецкіх вобразаў.

Скульптура. Для праваслаўных храмаў скульптура была традыцыйна не-

А. Дзюрэр. Бітва архангела Міхаіла з д'яблам. Серыя «Апакаліпсіс». Нюрнберг. 1498.



прымальнай, але пасля Брэсцкай уніі заняла прыкметнае месца ва уніяцкіх храмах, а яшчэ раней – у каталіцкіх. Драўляныя язычніцкія скульптуры не маглі стаць «зыходнай традыцыяй» для культавай скульптуры ў Беларусі. Затое блізкая Польшча, асабліва Кракаў, дзе працаваў слынны нюрнбергскі разьбяр Віт Створ і іншыя нямецкія майстры, былі ў полі зроку беларусаў. У экспазіцыі МСБК у скульптурах «Маці Божая» і «Іаан» (абедзве з Гродзеншчыны) «хударлявы тыпаж і кароткія кучаравыя валасы Іаана нагадваюць характэрныя тыпажы нямецкай гатычнай скульптуры, майстар, магчыма, бачыў алтар Віта Створа ў Кракаве»[24].

І ў першай палове XVII ст. развіццё драўлянай пластыкі Беларусі адбывалася пры чынным удзеле нямецкіх майстроў, якія шукалі тут паратунку ад жахаў Трыццацігадовай вайны ў Германіі. Ранебарочныя алтары ў касцёле вёскі Волпа Ваўкавыскага раёна, у бернардзінскім касцёле ў Будславе Мядзельскага раёна і інш. стылістычна звязаны з тагачаснай нямецкай скульптурай (асабліва гданьскай).



Г. Эльвіг. Пакланенне вешчуноў. Каля 1514. МСБК ІМЭФ НАН Беларусі.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва. Паводле магдэбургскага права беларускія рамеснікі былі аб'яднаны ў карпарацыі пад назвай, якую яны атрымалі з Нямеччыны, – цэхі (першы ўспамін пра цэхі мы знаходзім у каралеўскай грамаце Мінску 1552 г.). Магдэбургскае права абавязвала цэхавых майстроў выконваць свае творы тонка і адмыслова – «як у немцаў». Напрыклад, мечнік павінен адкаваць меч строга паводле статута: вызначаных памераў, формы, бездакорна вострым, адшліфаваным, загартаваным; меч павінен ззяць, як люстра[25].

Не менш тонкае майстэрства патрабавалася і ад іншых майстроў: ювеліраў, рымараў, залаташвачак. Магдэбургскае права давала не толькі свабоду рамесна-мастацкай дзейнасці, але і стымулявала таксама заходнееўрапейскі ўзровень іх работ. Гэтаму садзейнічала і супольная праца беларускіх і нямецкіх майстроў у многіх відах творчай дзейнасці. Так, на Налібоцкай мануфактуры па вырабу шкла каля сярэдзіны XVIII ст. немцам Вольфам Ландграфам пры садзеянні Радзівілаў быў наладжаны выпуск асабліва тонкага мастацкага крышталю – так званага багемскага.

У 40-ыя гады XVIII ст. на Налібоцкай мануфактуры працавалі саксонскія шліфоўшчыкі Ян і Генрых Генсы, а крыху раней – малявальшчык Дрэгер.

Паводле ўзораў Берлінска-Патсдамскай мануфактуры Дрэгер авалодаў вельмі прыгожай рэльефнай разьбой па шклу, тэхніку якой выкладаў беларускім вучням. У спісах майстроў па шклу (гутнікаў) Налібоцкай мануфактуры за 1746 год фігуруюць Вольф Ландграф, Каспар Вагнер, Іаган Грайнер, якія, мяркуючы па прозвішчах, былі немцамі. З нямецкага шкларобства была запазычана і форма асобных вырабаў: усечанага конуса і інш[26]. Саксонскія спецыялісты Генсы і Дрэгер наладзілі ў Беларусі і выпуск адмысловага рубінавага шкла. Пісьмовыя крыніцы высока ацэньваюць умельства саксонскіх майстроў. Напрыклад, Ян Фрыдрых Дзіц «умеў лакіраваць і залаціць люстраныя рамы, шкло і маёліку ў агні распісваць і залаціць»[27].

На Урэцкай мануфактуры славіліся розныя ўзоры люстэркаў (багемскія, французкія, англійскія), вытворчасць якіх наладзіў майстар з Дрэздэна – Х.Т.Шрэбер. Спіс нямецкіх майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, якія працавалі ў Беларусі, можна было б доўжыць.

Мастацтвазнаўства. Пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай (1795) і далучэння Беларусі да Расіі сувязі з нямецкай культурай пачынаюць затухаць. Магдэбургскае права было забаронена, як і многія промыслы, дзе працавалі нямецкія майстры. Беларусь паступова ператвараецца ў глухую правінцыю, цёмны закутак Расійскай імперыі, якую Ленін называў «турмой народаў». Нават самой назвы «Беларусь» фактычна не існавала – царскія сатрапы ахрысцілі яе «Северо-Западным краем». Выпадковае вывучэнне мастацкіх помнікаў, якое трошкі ажывілася пасля паўстання 1863 г., ва ўмовах русіфікацыі вялося пад пільным наглядам урадавай адміністрацыі; «увесь аналіз форм старадаўняй культуры нашай краіны зводзіўся выключна да спроб давесці адзінства яе з старадаўняй культурай Кіеўскай і Маскоўскай Русі»[28]. Пры гэтым перабольшваўся візантыйскі ўплыў на нашу культуру і мастацтва, а іх самабытныя рысы ігнараваліся; расійцы ўсяляк даводзілі «истинно-русский» характар культуры далучанага краю, «каб у гэтым знайсці тэарэтычнае абгрунтаванне для практычных мерапрыемстваў урада па “водворению истинно-русских начал”»[29]. Адзін з лідэраў наваствораната «руска-візантыйскага напрамку» ў архітэктуры Канстанцін Тон у 1838 г. выдаў альбом узорных праектаў гэтай архітэктуры (з прысвячэннем імператару Мікалаю І), дзе абгрунтаваў візантыйскі стыль як адзіна магчымы, «сапраўды народны»[30]. Нямала унікальных каталіцкіх, уніяцкіх і пратэстанцкіх храмаў у Беларусі было перароблена ў гэтым «народным стылі» – папросту скалечана[31]. У такіх умовах замежным (у тым ліку нямецкім) майстрам у Беларусі заставалася мала працы, і яны вярталіся дамоў або параязджалі ў Санкт-Пецярбург ці гарады Заходняй Еўропы.

Аднак у пачатку XX ст. у сувязі з рэвалюцыйнымі падзеямі 1905 – 1907 гг. у Беларусі пачалі прабівацца парасткі нацыянальнага адраджэння. З'яўляецца беларускамоўная прэса (газеты «Наша доля», «Наша ніва» і інш.), друкуюцца творы Янкі Купалы, Якуба Коласа, зараджаецца нацыянальны тэатр. На хвалі нацыянальнага адраджэння абуджаецца цікавасць да беларускага мастацтва з боку замежных даследчыкаў. Асаблівая роля ў працэсе яго навуковага асэнсавання належыць нямецкім вучоным Паўлю Вэберу (Paul Weber / Jeha) і Альберту Іпелю (Albert Ippel). Знаходзячыся ў складзе 10-ай германскай арміі, якая ў 1918 – 1919 гг. часова заняла тэрыторыю Беларусі, яны пад уплывам беларускіх нацыянальных дзеячаў, што групаваліся ў Вільні, зацікавіліся старажытным мастацтвам Беларусі. Вэбер у 1917 г. выдаў у Вільні вельмі цікавую манаграфію, дзе прааналізаваў віленскія архітэктуру, іканапіс, скульптуру і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва[32]. Ён пераканальна паказаў самабытныя рысы мастацкай творчасці беларусаў, адметнай ад творчасці рускіх і палякаў.



Плённай была творчая дзейнасць Іпеля. У 1918 г. ён арганізаваў у Вільні і Мінску дзве выставы старажытнага мастацтва Беларусі і выдаў два каталогі гэтых выстаў[33]. Каталог мінскай выставы выдадзены і па-беларуску[34].

Творчасці Іпеля я прысвяціў спецыяльны артыкул (яшчэ ў 1992 г.), таму адзначу тут толькі галоўныя моманты ягонай мастацтвазнаўчай дзейнасці.

Сёння выяўлена значная колькасць публікацый Іпеля пра беларускае мастацтва[35]. Найбольш змястоўны артыкул – «Zur weissruthenischen Kunst» у зборніку «Weissruthenien» (Herausgegeben von Walter Jäger. Verlag von Karl Curtius in Berlin, 1919.). Ён двойчы перакладаўся на беларускую мову: у газеце «Вольны сцяг» (№ 1 (3)) і асобным выданнем у Віцебску (Д-р Іппэль. Беларускае мастацтва. Пераклад з нямецкай мовы з Гларбаў і М.Касьпаровіча. Віцебск, 1925).

У сваіх публікацыях Іпель упершыню ў гісторыі нашай культуры ўвёў тэрміны «беларускае мастацтва» («die weissrutheniche Kunst») і «беларуская школа малярства» («die weissrutheniche Malerschule»). Ён больш выразна, чым Вэбер, акрэсліў самабытны характар беларускай культуры, указаў важныя цэнтры яе развіцця (Вільня, Магілёў, Слуцк). У іканапісе Беларусі Іпель першы заўважыў «нязначны ўплыў візантыйскага мастацтва». На канкрэтных фактах паказаў уздзеянне на беларускае мастацтва антычнай культуры, якое ажыццяўлялася па водным шляху «з варагаў у грэкі», а таксама – уплыў беларускага мастацтва на польскае.

Што да сувязяў нашага мастацтва з нямецкім, то, на думку Іпеля, «уплыў ішоў не непасрэдна з Нямеччыны, а праз Кракаў, Львоў і Рыгу». Даследчык піша пра «багацце беларускага мастацтва, якое шырокаму грамадству амаль невядомае»; пра руйнаванне помнікаў у часе войнаў; ён бачыць вялікія перспектывы ў ягоным развіцці і ўпэўнена сцвярджае, што «беларускае мастацтва, як і літоўскае, яшчэ адыграе важную ролю ў гісторыі мастацтва».

Уражвае і выставачная дзейнасць Іпеля. На выставе ў Мінску ён прадэманстраваў каля 310 экспанатаў (галоўным чынам з Беларускага музея ў Вільні), сярод якіх былі старажытныя граматы, стадрукі, абразы, літаграфіі з выявамі Вільні і Мінска, малюнкі, гравюры, антымінсы, медалі, народнае адзенне[36].

Праца нямецкіх вучоных была высока ацэнена беларускімі навукоўцамі.

Самсон і леў. Кніга Суддзяў. Прага. 1519. Выданне Ф. Скарыны.



А. Дзюрэр. Самсон і леў. 1496–1497.

Адзін з перакладчыкаў берлінскай публікацыі Іпеля М.Каспяровіч зазначыў, што «ў цяжкіх абставінах вайны і акупацыі яны зрабілі вялікую працу збірання і распрацоўкі матэрыялаў у галіне беларускага мастацтва... З патрэбнаю эрудыцыяй і падрыхтоўкаю нямецкія вучоныя, асабліва Іпэль, ставяць проста і аб'ектыўна пытанні беларускага мастацтва»[37].

Яшчэ больш высока ацэньваў публікацыю Іпеля М.Шчакаціхін: «Праца гэтая, нягледзячы на нязначнасць яе памераў і нават вядомую павярхоўнасць зместу, мае ў гісторыі вывучэння беларускага мастацтва асаблівае значэнне. Артыкул Іпэля з'явіўся ў свой час першым прыкладам цалкам аб'ектыўнага, пазбаўленага ўсякай тэндэнцыі падыходу да правільнай пастаноўкі праблемы беларускага мастацтва, прыкладам тым болей цікавым, што ён належаў пяру чужаземца і да таго ж быў вынікам параўнальна кароткага і неглыбокага азнаямлення аўтара з адпаведным матэрыялам. Тым часам, аднак, не без удзелу, праўда, некаторых беларускіх культурнікаў Іпэль здолеў сур'ёзна і правільна намеціць шляхі даследавання гэтага матэрыялу і першы нават адважыўся ўвесці ў літаратуру раней невядомыя тэрміны: «беларускае мастацтва» і «беларуская школа малярства»»[38].

Прыведзеныя намі далёка не поўныя звесткі сведчаць, што беларуска-нямецкія сувязі існавалі ў розных галінах культуры і мастацтва. Прычым адрозна ад прадстаўнікоў іншых нацыянальнасцяў, якія працавалі ў Беларусі, немцы прычыніліся да самых істотных, ключавых праблем нашай культуры (друкарства, беларускае нацыянальнае адраджэнне ў пачатку XX ст. і інш.).

Нават у савецкія часы сувязі беларускай культуры з нямецкай так ці інакш падтрымліваліся. Напрыклад, у 1921 г. Беларускі камісарыят асветы заснаваў у Берліне дзяржаўнае выдавецтва. У нямецкай сталіцы быў надрукаваны шэраг беларускамоўных кніг, пра якія З.Жылуновіч пісаў: «Сваім выглядам берлінскія выданні запрыгожылі да гэтага аднаабразную, шчуплую і шэрую беларускую вітрыну...».

І ў нашы дні сувязі з нямецкім мастацтвазнаўствам не спыняюцца, пра што сведчыць падрыхтаванае Бонскім універсітэтам манументальнае выданне «Каментарыяў» да «Біблії рускай» Францыска Скарыны – выданне, у якім знайшлося месца працам Дзюрэра, Вольгемута, Мэкенэма і іншых майстроў[39].

---

[1] Гл.: Конон В.М. От Ренессанса к классицизму. Мн., 1978. Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1998; Подокшин С. Реформация и общественная мысль Белоруссии и Литвы. Мн., 1970.

[2] Багдановіч М. Зб. тв. у 2 т. Мн., 1968. Т. 2. С. 217.

[3] Сагановіч Г. Немцы ў Полацку часоў Францыска Скарыны // 480 год беларускага кнігадрукавання. Мн., 1998. С. 141.

[4] Полоцкие грамоты XIII – XVI вв. С. 163.

[5] Ганза // Беларуская савецкая энцыклапедыя. Т. 3. Мн., 1971. С. 338.

[6] Магдэбургскае права // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. Т. 5. Мн., 1999. С. 5 – 6.

[7] Подокшин С. Реформация и общественная мысль Белоруссии и Литвы. Мн., 1970. С. 41.

[8] Габрусь Т.В. Мураваныя харалы. Мн., 2001. С. 84.

[9] Кулагин А.Н. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии. Мн., 1989. С. 12.

[10] Глаўбіц Іаган // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 2. Мн., 1985. С. 96.

[11] Немировский Е. Начало славянского книгопечатания. М., 1971. С. 16 – 17.

[12] Шчакаціхін М. Гравюры і кніжныя аздобы ў выданнях Францішка Скарыны // 400-леццe беларускага друку. Мн., 1926; Баразна Л. Гравюры Францыска Скарыны. Мн., 1972.

[13] Кацпржак Е. История письменности и книги. М., 1955. С.146.

[14] Шматаў В.Ф. Францыск Скарына і Альбрэхт Дзюрэр // 480 год беларускага кнігадрукавання. М., 1998. С. 39 – 52.

[15] Некрасов А.К. Орнамент славянских печатных книг XV – XVI вв. // Древности Тр. Славян. Комис. Имп. Моск. археол. О-ва. М., 1911. Т. 5. С. 53.

[16] Шматаў В.Ф. Ініцыял Мэкенэма з МПК Ф.Скарыны // Кніжная культура Беларусі. Мн., 1991. С. 4 – 26.

[17] Шматов В.Ф. Гравюры «Малой подорожной книжицы» Скорины и их источники // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1985. С. 188 – 197.

[18] Флоровский А.В. Чешская библия в истории русской культуры и письменности // Sborník filologický Česke Akademie Věd, XII. Praha, 1940 – 1946.

[19] Царашчатава В.В., Ярашэвіч А.А. Рэнесансавы алтарны абраз «Пакланенне вешчуноў» з Дрысвят // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мн., 1994. С. 82 – 86.

[20] Хадыка А.Ю., Хадыка Ю.В. Непаўторныя рысы. З гісторыі беларускага партрэта. Мн., 1992. С. 57.

[21] Там сама. С. 111 – 113.

[22] Там сама. С. 84.

[23] Там сама. С. 100.

[24] Ярашэвіч А.А. Іканапіс, скульптура і разьба XVI – XVIII стст. // Музей старажытнабеларускай культуры. Мн., 1988. С. 167.

[25] Флоровский А.В. Чешская библия в истории русской культуры и письменности // Sborník filologický Česke Akademie Věd, XII. Praha, 1940 – 1946. S. 194.

[26] Гісторыя беларускага мастацтва. У 6 тамах. Т. 2. Мн., 1988. С. 311.

[27] Там сама. С. 314.

[28] Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мн., 1928. С. 4.

[29] Там сама. С. 4.

[30] Кулагін А.М. Эклектыка. Мн., 2000. С. 25.

[31] Там сама.

[32] **Wilna, eine vergessene Kunststatte. Von Professor Dr. Paul Weber/Jena. Wilna, 1917. Verlag der Zeitung der 10 Armee.**

[33] **Wilna – Minsk. Altertümer-und Kunstgewerbe – Führer durch die Ausstellung der Zeitung der 10 Armee. Bearbeitet von Uffz. Dr. Ippel. Wilna, 1918.** Каталог минской областной выставки древностей и изящных изделий. Составил у-оф. Д-р Иппель. Минск. Печать и изделие «Газеты 10 Армии».

[34] Павадыр на Менскай краёвай выстаўцы. Старасветчына. Мастацтва. Выстаўка 10 Арміі. Мн., друк і выданне газэты 10-й Арміі.

[35] Кантакты і дыялогі. Беларусь – Германія. 1996. № 3. С. 14 – 17.

[36] Павадыр на Менскай краёвай выстаўцы. Старасветчына. Мастацтва. Выстаўка 10 Арміі. Мн., друк і выданне газэты10-й Арміі.

[37] Савецкая Беларусь. 1924. 27 жніўня.

[38] Полымя. 1926. № 7. С. 177 – 178.

[39] **Biblija ruska // vyložena doctorom Franciskom Skörinoju Prag 1517 – 1519. Kommentare. Apostol. Wilna, 1525, Facsimile und Kommentar //Ferdinand Schöning (Paderborn – München – Wien – Zürich), 2002.**

Тэксты – ілюзіі – вокны

Міжнародныя тэматычныя выставачныя праекты Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску

Кацярына КЕНІГСБЕРГ

У 1993 годзе ў Мінску быў арганізаваны Нямецкі культурны цэнтр імя Гётэ (з 2001 года Гётэ-Інстытут Інтэр Нацыёнэс у Мінску), які пачаў сваю работу 1 чэрвеня з прыездам першага дырэктара Веры Багальянц.

Адным з напрамкаў працы Інстытута з'яўляецца мастацкая выставачная дзейнасць. Выставы, якія прадстаўляе Гётэ-Інстытут у Мінску, можна падзяліць на некалькі асноўных груп (па іх прыналежнасці). Гэта найперш выставы Інстытута міжнародных сувязяў (ifa), якія звычайна вылучае вялікі аб'ём, добра сфарміраваныя і суправаджаюцца каталогамі. З іх у Мінску прэзентаваліся "Нямецкая графіка 1960-ых" (1993), "Антон Штанкоўскі. Мастацтва і дызайн. Фатаграфія" (1994), "Эрнст Барлах. Літаграфіі, гравюры" (1994), "Нямецкая рэкламная фатаграфія 1925 – 1988" (1996), "Макс Эрнст. Кнігі і графіка" (1998), "Луцыян Бернхард. Рэклама і дызайн пачатку XX стагоддзя" (2000) і многія іншыя. Ёсць шэраг выстаў, якія належаць Цэнтральнаму ўпраўленню Гётэ-Інстытута ў Мюнхене. Яны фарміруюцца аддзелам выяўленчага мастацтва або самастойна, або ў супрацоўніцтве з пэўным музеем: "Сімпліцысімус", "Марлен Дзітрых – легенда ў фотаздымках", "Маштабы дызайну", "Гюнтэр Грас – Камбала" і іншыя. Гэта выставы меншага аб'ёму, не заўсёды да іх ёсць каталог, часта яны маюць абмежаваны тэрмін дзеяння ліцэнзіі і пасля яго заканчэння расфарміроўваюцца. Выставы Інстытута міжнародных сувязяў і Гётэ-Інстытута бесперапынна дэманструюцца ў розных краінах свету. Усе яны прэзентуюць сучаснае нямецкае мастацтва XX ст.



Ёсць частка выстаў, дзе Гётэ-Інстытут Інтэр Нацыёнэс у Мінску выступіў у якасці суарганізатара: "Другі позірк" (2000), "Удо Шэль. Панарама" (2000), "MINI-PRINT. Еўрапейская графіка малых формаў" (2003) або ў якасці арганізатара – "Рэха маўчання" (1996), выставы ў М-галерэі (з 2000 года).

Асобна ў доўгім спісе выстаў стаяць тры міжнародныя тэматычныя выставачныя праекты Інстытута: "Тэксты/Texte" (1997 – 1998), "Ілюзія адлегласцяў" (2000), "Вокны аднаго горада" (2001 – 2002). Звычайна Гётэ-Інстытуты не імкнуцца праводзіць падобныя праекты, бо гэта звязана з пэўнымі складанасцямі як у выбары тэмы, пры адборы мастакоў, так і пры пошуку спонсараў і выканаўцаў.



Выстава «Fotografie aus Minsk». Берлін, ifa-Galerie. 1994. Фота з архіва Гётэ- Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску.

"Тэксты/Texte"

Першы Міжнародны тэматычны выставачны праект Нямецкага культурнага цэнтра імя Гётэ называўся "Тэксты". Экспазіцыя праекта была разгорнута ў музеі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў з 14 кастрычніка па 11 лістапада 1997 года. З нямецкага боку ўдзельнічалі мастакі Пер Х. Штуве, Юп Эрнст, Штэфан Холекамп, Сабіне Свобада, Хайнрых фон дэн Дрыш, Фраймут Ківіш. Куратарам гэтай групы выступаў кіраўнік Культурнага Форуму Райне Марцін Рэкап. Беларускі бок прадстаўлялі А.Басалыга, Ю.Дарашкевіч, А.Дзятлава, І.Саўчанка, І.Кашкурэвіч, А.Клінаў і В.Сазыкіна. Мастакі на працягу года працавалі над адной тэмай "Тэксты". Гэта быў першы сумесны тэматычны мастацкі праект у гісторыі сучаснага выяўленчага мастацтва дзвюх краінаў.

Ідэя праекта нарадзілася падчас выставы "Беларт. Сучаснае мастацтва з Беларусі". Тады, у 1996 г., у Германіі адбылася выстава беларускіх мастакоў Міхала Баразны, Юрыя Дарашкевіча, Аляксандры Дзятлавай, Алены Кітаевай, Артура Клінава, Вольгі Сазыкінай, Ігара Саўчанкі, Андрэя Шалюты, Андрэя Вярэніча, адабраных Культурным Форумам Райне па выніках агляду беларускай прэсы. У канцы 1996 г. Міхал Баразна і Марцін Рэкап звярнуліся ў Нямецкі культурны цэнтр імя Гётэ у Мінску з прапановай падтрымаць новы праект. Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў дала памяшканне свайго музея.

Самай складанай часткаю быў выбар тэмы. Не абышлося тут без спрэчак і пэўных прыярытэтаў. Беларускі бок застаўся без афіцыйнага куратара.

У рамках праекта адбылася таксама выстава творчых работ студэнтаў акадэміі, а пры заканчэнні праекта – "круглы стол".

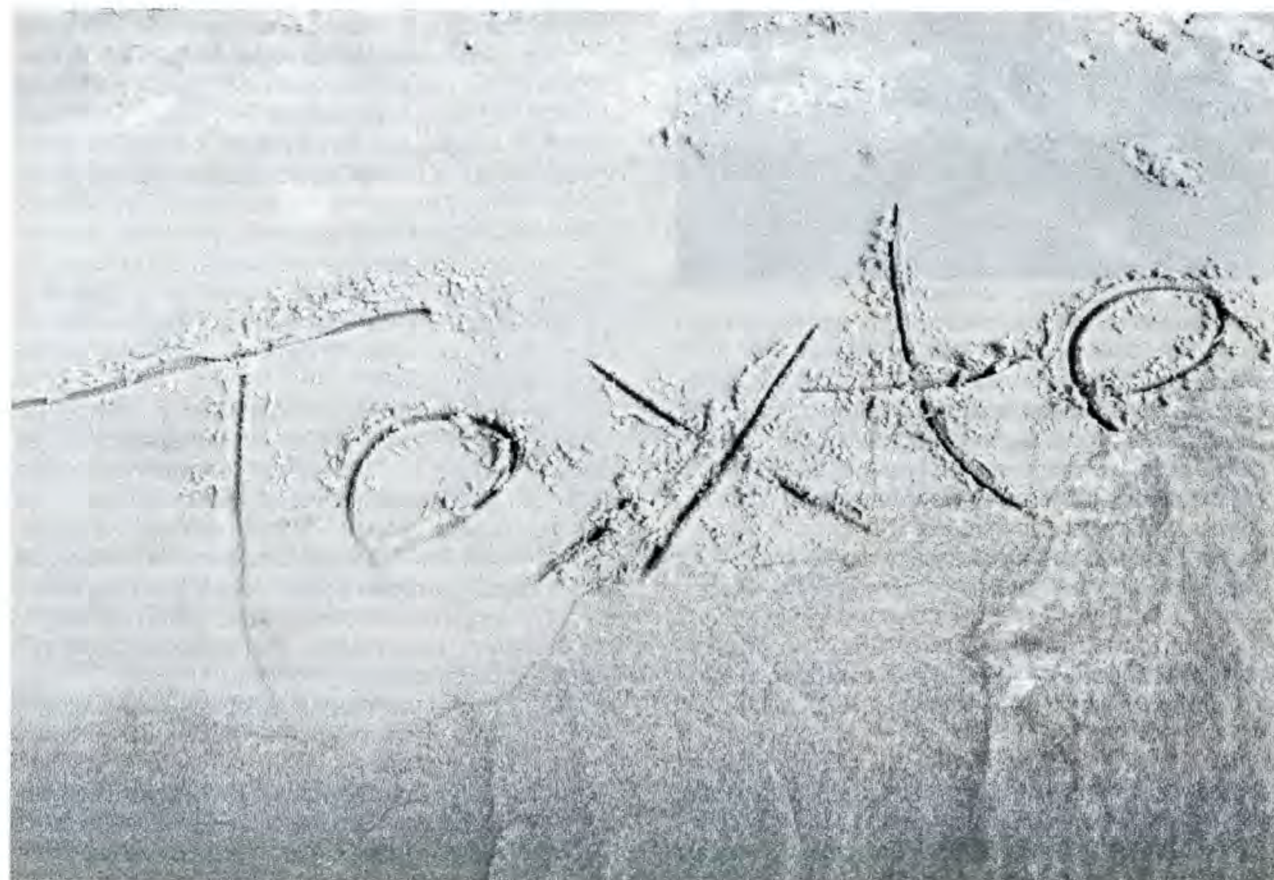
На выніковай выставе былі прадстаўлены пераважна інсталяцыі, а таксама графіка, фатаграфіі, кераміка. Аўтары шукалі

Кенігсберг Кацярына Якаўлеўна – *каардынатар культурных праграм Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску (з 1995), арганізатар міжнародных выставачных праектаў, куратар М-Галерэі. Выпускніца Беларускага дзяржаўнага лінгвістычнага універсітэта (1992). Суіскальніца Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Асноўная тэма навуковага даследавання – міжнароднае культурнае супрацоўніцтва ў галіне выяўленчага мастацтва.*

пластычную мову, якая была б найбольш зразумелая беларускім і нямецкім гледачам. Планавалася праз некалькі месяцаў паказаць гэту экспазіцыю ў Германіі. Не ўсё ў выставе было прадметам актуальнага пошуку, аднак у асноўным, як калектыўная мастацкая акцыя, выстава была надзвычай удалай. Нягледзячы на шматлікія складанасці, з якімі давялося сутыкнуцца пры рэалізацыі праекта, ён атрымаў значны грамадскі рэзананс. У мінскай прэсе экспазіцыю называлі стылёвай і арыгінальнай[1]. Усе ўдзельнікі праекта, хоць і мелі агульныя мэты, працавалі незалежна адзін ад аднаго і не былі абмежаваны ў выбары тэхнікі і матэрыялаў. Толькі падчас мантажу, які працягваўся тры дні, мастакі пазнаёміліся з працамі калегаў і ўзгаднілі паміж сабою і з арганізатарамі экспазіцыйнае вырашэнне. Творы нямецкіх мастакоў адрозніваліся заўважна больш спакойнай рэакцыяй на навакольную рэчаіснасць. У творах беларускіх аўтараў яўна адчувалася жаданне змяніць рэальнасць навокал сябе.

Цэнтр экспазіцыі стварылі інсталяцыі трох беларускіх мастакоў. Гэта "Тэксты на фоне неба" Юрыя Дарашкевіча, "Ультрарадыкальны гігіенічны пункт" Ігара Кашкурэвіча і "Адзінота куфраў" Артура Клінава.

"Тэксты на фоне неба" Ю.Дарашкевіча – мастацкае даследаванне суцэльнай пісьменнасці насельніцтва, якое выкарыстоўвае платы з калючым дротам у якасці сродкаў лексічнага самавыяўлення. І.Кашкурэвіч, які лічыць, мабыць, што празмернасць тэкстаў згубна дзейнічае на чалавека, прапаноўвае ў сваім "Ультрарадыкальным гігіенічным пункце" сметніцы для вушэй, языка і вачэй. А.Клінаў, звяртаючыся да класікаў філасофіі, дэманструе свой варыянт ці то прачытання тэкстаў, ці то іх ілюстрацыі.



М. Баразна. Тэксты. Каляровае фота. 1997.

"Абрус з пялёсткаў" Вольгі Сазыкінай (тысячы фрагментаў асабістых лістоў, склееныя ў круглы абрус); парцэлянавыя "ілюстрацыі" да праваслаўнага верша Аляксандры Дзятлавай; белая палатняная бібліятэка з "наглядным дапаможнікам па рускай літаратуры" Андрэя Басалыгі; «фатаграфічны свет, які супрацiўляецца фатаграфаванню" Ігара Саўчанкі... Кожны з беларускіх мастакоў творча перапрацаваў і раскрыў прапанаваную тэму.

Нямецкія мастакі тэму зразумелі або літаральна ("Зялёны тэкст" П.Х.Штуве, "Метамарфозы Авідзія" Х. фон дэн Дрыша, "Капітал" Ю.Эрнста, "Shade –Shine" Ф.Ківіша), або цалкам абстрактна ("Старыя навіны з Індыі" С.Свобада). Вылучаўся толькі відэапраект "Камунікацыя" Штэфана Холекампа: два пастаўленыя адзін супраць аднаго маніторы (адзін нямецкай і другі беларускай вытворчасці) дэманструюць дзесяткі самых розных ратоў, якія вымаўляюць адно і тое ж слова.

У канцы снежня 1997 г. большая частка беларускіх мастакоў – удзельнікаў праекта – паехала ў Брэмен на двухмесячныя курсы нямецкай мовы, прапанаваныя Нямецкім культурным цэнтрам імя Гётэ ў якасці прэміі. Мастакі атрымалі магчымасць не толькі вывучаць мову, але і працаваць. Вынікі іх працы адлюстраваліся на выставе "Брэменскі дзённік" у Гётэ-Інстытуце Брэмена.

З лютага па сакавік 1998 г. "Тэксты" былі паказаны ў Германіі. З-за недахопу выставачных плошчаў экспазіцыя была падзелена на некалькі частак. Задзейнічаны для гэтага былі Замак Бентлаге ў Райне, вёска мастакоў Шопінген і Гарадскі музей г.Бекума. Некаторыя працы беларускіх мастакоў былі зменены, таму што адсутнічалі аўтэнтычныя часткі (так, напрыклад, у працы Ігара Кашкурэвіча замест беларускіх чыгунных сметніц былі ўведзены нямецкія пластыкавыя) або дапоўнены новымі (Вольга Сазыкіна выставіла ў Замку Бентлагэ, акрамя паказанага ў Мінску "Абруса з пялёсткаў", яшчэ тры работы, зробленыя ў Брэмене: "Паэзія ў перакладах", "Успаміны аб будучым, або Час кавы" і "Аўтарская версія Вавілонскай вежы, або Крылы жаданняў").

Прэса ахарактарызавала выставу як сапраўдны прарыў у былой абмежаванасці культурных кантактаў паміж дзвюма



краінамі. Паказальна, што гэты працэс атрымаў развіццё дзякуючы непасрэдна ініцыятыве мастацтвазнаўцаў і мастакоў.

"Ілюзія адлегласцяў"

У маі 1999 г. да нас звярнулася загадчыца аддзела заходнееўрапейскага мастацтва Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь Т.І.Карандашава з прапановаю правесці якуюнебудзь сумесную выставу беларускіх і нямецкіх мастакоў. Момант быў удалы, нарэшце скончыўся паўгадавы перыяд, калі Інстытут застаўся без дырэктара і ўсе культурныя праграмы былі замарожаны. З красавіка 1999 г. Гётэ-Інстытут узначаліла Хайке Э.Мюлер, якая падтрымала ідэю выставы.

Для выпрацоўкі канцэпцыі быў запрошаны М.Баразна, які прапанаваў таксама і назву "Ілюзія адлегласцяў". На гэты праект мастакі не адбіраліся, а запрашаліся: Цім Ульрыхс і Штэфан Холекамп з нямецкага боку, Міхал Баразна і Дзяніс Сінюгін з беларускага і Богдан Канопка з французскага.

Арганізатарам праекта выступіў Нямецкі культурны цэнтр імя Гётэ ў Мінску пры падтрымцы Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь і Пасольства Францыі ў Рэспубліцы Беларусь. Другі Міжнародны тэматычны выставачны праект «Ілюзія адлегласцяў» уключыў у сябе воркшоп, які праходзіў у Мінску на працягу тыдня, і непасрэдна выставу, якая адбылася ў Нацыянальным мастацкім музеі (29 верасня – 23 кастрычніка 2000) і ў Магілёўскім абласным музеі імя П.Масленікава (2 – 30 лістапада 2000). У адрозненне ад Першага Міжнароднага выставачнага праекта "Тэксты", дзе былі прадстаўлены творы на зададзеную тэматыку мастакоў розных стыляў і жанраў, другі праект уключаў толькі фатаграфію і відэо. Для "Ілюзіі адлегласцяў" мастакі таксама працавалі на працягу года над абвешчанай тэмай, аднак мелі магчымасць выставіць і зусім новыя творы, зробленыя падчас мінскага воркшопу.



М. Баразна. З серыі «Ілюзія адлегласцяў». Срэбны друк. 1999.

Акцэнт праекта быў "зроблены на фатаграфію і відэо як найбольш папулярныя з'явы ў выяўленчай культуры канца XX стагоддзя з уласцівым для іх пластычным вырашэннем эпохі і яе прасторы. Аптычная тэхніка, як нішто іншае, аператыўна заўважае і выяўляе зменлівае святло і яго універсальныя ілюзіі. Гэтаму інструментарыю ўдалося захаваць свае выключныя якасці: дакументальнасць, магчымасць зафіксаваць месца і маштабы ўяўленняў сучасніка. З яго дапамогаю мастак мае магчымасць фарміравання з'яваў, неабмежаваныя перспектывы для развіцця майстэрства"[2].

Штэфан Холекамп. З серыі «Ілюзія адлегласцяў». Каляровае фота. 1999.

У параўнанні з іншымі міжнароднымі выставамі "Ілюзію адлегласцяў" прадстаўляў "зоркавы" склад удзельнікаў, дзеля якіх і распачынаўся праект. Найперш да іх адносяцца М.Баразна (Беларусь) і прапанаваны ім Б.Канопка (Францыя). Варта адзначыць, што творы абодвух мастакоў узаемадапаўняльныя.

Б.Канопка выставіў серыю невялікіх чорна-белых фотаздымкаў: графічнае развіццё тэмы мінскіх адлегласцяў з гледзішча іранічнага назіральніка. Фотаздымкі зроблены метадам кантактнага друку, без павелічэння негатываў, і гэта надае асаблівы сэнс візуальным вобразам. Такая тэхніка "прывязвае" выяўленне рэальнасці да фотапаперы, прыцягвае зрок гледача і дазваляе яму дыстанцыявацца ад выявы. Беларуская рэальнасць на фотаздымках Б.Канопкі прадстаўлена наборам штампаў і плакатаў (помнік Леніну, закратаваныя вокны драўлянага дома, рэкламны стэнд "Купляйце беларускае" і г.д.), стракатых рэкламных карцінак на фоне блочнай шматпавярховай гарадской забудовы. Па словах Б.Канопкі, засваенне адлегласцяў – гэта як збор грыбоў: ніколі не ведаеш, што знойдзеш.

Зрокам валодае большая частка чалавецтва, але ўбачыць пластычны вобраз за паўкроку ад штодзённага жыцця дадзена не кожнаму. Прамысловасць выпускае мільёны фотаствжак, але ні даступнасць алоўкаў, ні фота- і медыятэхналогій не зрабілі мастацкае бачанне будзённай жыццёвай з'яваю. Мова фатаграфіі здаецца універсальнай і нескладанай па форме, але яна непазбежна аўтарская. Камера фіксуе менавіта погляд – як светаўспрыманне аўтара. Удумлівы мастак здольны выявіць аблічча імгнення.

Мастак "запраграмаваны" на выкананне асабістай творчасці, што найбольш выразна бачна на прыкладзе работ М.Баразны. Яго творы, як і работы Б.Канопкі, вылучаюцца і графічнасцю, і ироніяй. Але гэта іронія не прадузятага назіральніка, гэта захапленне, надрыў, боль і амаль поўнае самазнішчэнне мастака, які знаходзіцца ў цэнтры падзеяў, аўтара ідэі праекта, для якога і ідэя, і тэма праекта значаць нашмат больш, чым для ўсіх астатніх удзельнікаў. Яго работы выкладзены ў добра

прадуманы візуальны шэраг, які імгненна прыцягвае ўвагу гледача.

Тэма твораў М.Баразны – нараджэнне і смерць ідэі. Яна раскрываецца праз рух рукі, якая выплюхвае гушчу кавы, праз лунанне папяровага самалёціка ілюзій, праз спрадвечнае распяцце на крыжы самой ідэі, у даным выпадку таго самага кубка, з якога выплюхнулі яе разам з гушчай кавы.

Вялікай удачай стала запрашэнне нямецкага мастака Ц.Ульрыхса. Жывая легенда сучаснага мастацтва, заснавальнік "Рэкламнага цэнтра татальнага мастацтва і баналізму" (1961), удзельнік мастацкай выставы «documenta 6» (1977), прафесар Мастацкай акадэміі Мюнстэра, Ц.Ульрыхс быў найбольш тытулаваны сярод удзельнікаў праекта – і самы старэйшы па ўзросту. На выставе ён прадставіў серыю каляровых фотаздымкаў "Landschafts-Epiphanien" і відэастужку "Reise zum Mittelpunkt des Ichs", якія выдатна прадэманстравалі ілюзорнасць усіх уяўленняў, у тым ліку і пра адлегласці.

Працы Ц.Ульрыхса заўсёды пераканальна прамалінейныя і падобныя на даследаванне, заснаванае на невычэрпным рэзервуары ідэяў працэсу ўсвядомленай візуалізацыі. Такія мастацкія практыкаванні фарміруюць чалавека і грамадства. Упэўнена, незалежна ад зменлівых мастацкіх тэндэнцый, Ц.Ульрыхс ператварае практыкаванні для розуму ў карціны, малюнкі, словы, гукі і вобразы, удала пазбягае небяспекі стварэння інтэлектуальных гульняў. Мастак нясе этычную адказнасць за ўпэўненасць і паслядоўнасць, насычанасць і нязменнасць сваёй творчасці.

Гэту тэму ён працягвае ў фотасерыі "Landschafts-Epiphanien" (1972 – 1987), якая шмат разоў была паказана ў розных музеях свету. Серыя складаецца з 27 каляровых фотаздымкаў 40x50 і слайдавай стужкі, з якой яны аддрукаваны, а менавіта з пачатковай і канцавой яе частак. Ц.Ульрыхс заўважыў, што гэтыя кадры, "тэхнічная частка" кожнай фотастужкі, нагадваюць незвычайныя краявіды, часам фантастычныя, часам рамантычныя – суверэнныя аўтапаэтычныя канструкцыі.

Чалавечая фантазія стварае цуды – так з адходаў, смецця нараджаюцца незвычайнай прыгажосці захады сонца ў пустыні, узыходы над вярхушкамі лесу і ў гарах. Гэтыя здымкі нагадваюць карціны Ньюмана і Роткі сваім медытатыўным, амаль рэлігійным уздзеяннем пры дапамозе канцэнтрацыі атмасферы, шырыні, бясконцасці колеравай прасторы. На самай жа справе гэта проста банальны пераход паміж засвечанай і незасвечанай часткамі слайдавай стужкі. Па Ульрыхсу, сапраўдная прырода, а менавіта прырода стужкі, не патрабуе трансфармацыі мовы стварэння вобраза. Яна трансфармуецца і дэманструе сябе сама. Яна застаецца тым, чым яна ёсць, – прыродай выяўлення.



Б. Канопка. Акадэмія мастацтваў. Срэбны друк. 2000.

"Той, хто фатаграфуе, мае ад жыцця найбольш", – лічыць Ц.Ульрыхс. "Не губляйце перажыванняў: фатаграфуйце!" Дастаткова націснуць на кнопку, каб спыніць час. Механічна-апаратны спосаб разняволення памяці з дапамогай зафіксаваных камерай успамінаў таксама адлюстроўвае спосаб бачання: успрыманне рэчаў істотна залежыць ад "фатаграфічнага погляду" мозгу. Мастацтва даўно ўжо з'яўляецца не толькі часткаю прыроды, убачанай тэмпераментам, як заўважаў Э.Заля, але своеасаблівай штучнай рэальнасцю, якая шматразова адфільтравана аб'ектывам камеры. "Толькі на фотаздымках жыццё атрымлівае аўтэнтычнасць", – сцвярджае Ц.Ульрыхс. Магчыма, менавіта таму ён вырашыў выставіць сваю серыю "Landschafts-Epiphanien" на Другім Міжнародным тэматычным выставачным праекце "Ілюзія адлегласцяў".

Выбар відэастужкі "Reise zum Mittelpunkt des Ichs" ("Падарожжа да цэнтра сябе") таксама з'яўляецца невыпадковым. Ц.Ульрыхс, які лічыў сябе жывым творам мастацтва ("Цім Ульрыхс – першы жывы твор мастацтва"), яшчэ ў 1961 г. вырашыў здымаць сваё жыццё на стужку... Працягласць фільма і працягласць жыцця персанажа ідэнтычныя, як герой і акцёр: "жывыя карцінкі" па "пастаўленаму" жыццю ("Lebens-Film 1", 1961). Бясконцыя павароты галавы чалавека на відэастужцы – бясконцы шлях, які трэба прайсці да цэнтра сябе. Ілюзорная бясконцасць шляху – бясконцая ілюзія шляху; аўтар прапануе гледачу самому вырашыць гэту задачу.

Творы двух апошніх удзельнікаў, Д.Сінюгіна (Беларусь) і Ш.Холекампа (Германія), вызначыліся меншай прадуманасцю, што цалкам верагодна тлумачыцца недастатковым асэнсаваннем тэмы праекта. Абодва мастакі – нядаўнія выпускнікі акадэмій, абодва скончылі вучобу ў 1998 г. Так, Ш.Холекамп скончыў аддзяленне медыямастацтва ў Мастацкай акадэміі AKI ў галандскім горадзе Эншэдзе. На выставе ён паказаў серыю каляровых фотаздымкаў "Неба над..." і два кароткія відэафільмы. Д.Сінюгін, нядаўні выпускнік аддзялення графікі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, прадставіў серыю манахромных фотаздымкаў.



Д. Сінюгін. З серыі «Ілюзія адлегласцяў». Срэбны друк. 2000.

Фатаграфія – рэдкі госць вялікіх музеяў Беларусі, а відэамастацтва ўвогуле ніколі не прапанавалася гледачу ў музейных сцэнах. Таму праект "Ілюзія адлегласцяў" набывае асаблівае значэнне, фактычна запозненае афіцыйнае прызнанне фота- і відэамастацтва.

У 2001 г. па выніках выставы "Ілюзія адлегласцяў" невялікім тыражом быў выпушчаны CD-Rom, дзе беларускія мастакі дапоўнілі тэму. Творы іншых удзельнікаў праекта былі прадстаўлены без зменаў.



Г. Шмідт. Вокны аднаго горада. Афсет. 2001.

"Вокны аднаго горада"

У перспектыўных плананах Гётэ-Інстытута з 1999 г. захоўвалася заяўка М.Баразны на правядзенне міжнароднай выставы графікі. Яшчэ не завяршыўся Другі Міжнародны выставачны праект, як пачалася праца над Трэцім. Заняты "Ілюзіяй адлегласцяў", М.Баразна адмовіўся пісаць канцэпцыю трэцяга праекта, і гэта давялося зрабіць аўтару гэтых радкоў. Суарганізатарамі выступілі Польскі інстытут у Мінску і Музей сучаснага выяўленчага мастацтва.

Характэрнай рысай гэтага праекта, як і двух папярэдніх, была незалежная праца мастакоў на раней дадзеную тэму. Вызначальнай асаблівасцю сталі патрабаванні да мастакоў: да ўдзелу ў праекце былі дапушчаны толькі мастакі-графікі, не старэйшыя за 35 гадоў, з закончанай вышэйшай адукацыяй і вопытам удзелу ў міжнародных выставах.

Графікі павінны былі адлюстраваць прапанаваную сітуацыю, адказаць на пытанні: што бачыць мастак у вокнах-вачах свайго горада? Іншых гарадоў? Якія гарадскія падзеі адлюстроўваюцца ў іх працах? Назва горада адсутнічае невыпадкова. Горад мастакі самі выбудоўваюць у работах.

Да ўдзелу ў праекце былі адабраны беларускія графікі – Андрэй Басалыга, Вольга Нікішына, Раман Сустаў, Павел Татарнікаў, Юрый Якавенка. Польшчу прадстаўляла Малгажата Дзмітрук, Германію – Гервін Шмідт. Заяўленая да ўдзелу мастачка з Германіі Анетэ Крогер адмовілася прыехаць літаральна ў апошні момант, за два тыдні да адкрыцця выставы. Было вырашана на мінскім вернісажы паказаць светлавыя праекцыі яе твораў, бо заставалася надзея, што мастачка дашле свае работы. На жаль, гэта не спраўдзілася, Анетэ Крогер у праекце не ўдзельнічала.

6 лістапада 2001 года ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва была адкрыта экспазіцыя Трэцяга Міжнароднага тэматычнага выставачнага праекта "Вокны аднаго горада". Нестандартнасць творчых рашэнняў была відавочная: вобразы ў мастакоў розных стыляў і напрамкаў, рознага культурнага асяроддзя не могуць супадаць. На гэтым грунтаваўся незалежны мастацкі падыход, дзе асацыяцыі на зададзеную тэматыку кожны выбудоўваў згодна з асабістымі творчымі канцэпцыямі і прыярытэтамі.

Не забаранялася выкарыстоўваць любую графічную тэхніку. Большасць твораў была падрыхтавана спецыяльна для праекта. Так, напрыклад, нямецкі мастак Г.Шмідт надзвычай удала раскрыў тэму серыяй манахромных буйнафарматных плакатаў. Бязладныя, складаныя, зламаныя рытмы жыцця вялікага горада падкрэсліваюцца фотаздымкамі мюнхенскага раёна Нойперлах і вершамі аўтара.

У серыях афортаў "Неадпраўленыя лісты" А.Басалыгі і "Кадры" В.Нікішынай згадваюцца атрыбуты гарадскога жыцця мінулага стагоддзя, рамантыка пажаўцелых лістоў з укладзенымі ў іх засохлымі кветкамі, якія ператварыліся ў пыл, малюнкі пяром пад радкамі вершаў у модных дзявочых альбомах.

Серыя тыпалітаграфій самага маладога ўдзельніка праекта, Р.Сустава, называецца "Лісты аднаго горада". Творы гэтай серыі складзены з мноства невялікіх фрагментаў – знакаў-пасланняў, закадзіраваных, узаемапранікальных структур гарадскога жыцця розных гадоў. Работы Р.Сустава вылучаюцца дакладным пачуццём балансу элементаў кампазіцыі як аднаго аркуша, так і цалкам серыі. Прастора аркуша насычана фантастычнымі выявамі, складанымі фігурамі (адчуваецца ўздзеянне дыпломнай работы па казках Э.Т.А.Гофмана), дэкаратыўнымі дэталямі. Вытанчаныя сілуэты, любоў да дробных, дакладных штрыхоў і ліній падкрэсліваюць своеасаблівасць



С. Кажамякін. Азбука мадэрнізму. Я і вёска. Калаж. Выставачны праект «Рэха маўчання». 1996.



Г. Маскалева. Самапазнанне. Камбінаваны фотадрук. Выставачны праект «Рэха маўчання». 1996.

твораў, набліжаюць іх да высокіх традыцый еўрапейскай кніжнай ілюстрацыі.

У лёгкіх, светлых, радасных "Дамках" П.Татарнікава адбіўся аптымізм аўтара. Гарманічныя колеравыя спалучэнні яго работ, выкананых у змешанай тэхніцы, падкрэсліваюць выразнасць пластычнай мовы.

Ю.Якавенка – самы вядомы на той момант з мастакоў – удзельнікаў праекта. Хоць яго творы і не былі зроблены спецыяльна для выставы (гэта творы з серыі "Архіпелаг", якія раней не выстаўляліся), тым не менш яны цалкам раскрываюць тэму. Творы Ю.Якавенкі акрэсліваюцца высокім графічным майстэрствам і своеасаблівасцю аўтарскага почырку. Гэта мастацкае абагульненне асабістага непаўторнага свету, імправізацыі на тэму творчай свабоды.

Не менш цікавыя яркія дэкаратыўныя творы В.Маляўкінай і каляровыя літаграфіі М.Дзмітрук.

Пасля выставы быў выпушчаны CD-Rom "Вокны аднаго горада" на беларускай і нямецкай мовах[3].

З лістапада 2001 па май 2002 года выстава "Вокны аднаго горада" адбылася ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск); Магілёўскім абласным мастацкім музеі імя П. Масленікава (Магілёў); Нацыянальным гісторыка-культурным музеі-запаведніку (Полацк); Музеі выратаваных мастацкіх каштоўнасцяў і Брэсцкім абласным мастацкім музеі (Брэст); Выставачнай зале Гродзенскага аддзялення Беларускага саюза мастакоў (Гродна). Упершыню такая значная міжнародная выстава дэманстравалася ў розных гарадах Беларусі. У Брэсце яна, напрыклад, была названа "самай значнай мастацкай падзеяй за апошнія дзесяць год". Варта дадаць, што напачатку планаваўся паказ выставы толькі ў Мінску, Магілёве і Полацку. Пазней да іх далучылі Брэст і Гродна. З Гомеля Інстытут таксама атрымаў запрашэнне, але яно прыйшло позна, калі выстава ўжо была расфарміравана.



У. Шахлевіч. Які паказвае шлях. Выставачны праект «Рэха маўчання». Калаж. 1996.

У планах Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску – новыя міжнародныя праекты. Ці будуць яны ажыццяўляцца, пакажа час.

Яшчэ Л.Стэрн пісаў: "Мы жывём у такім адукаваным стагоддзі, што наўрад ці ў Еўропе знойдзецца краіна або куточак, промні якіх не перакрыжоўваліся б і не змешваліся разам". Сёння можна сказаць, што міжнародныя тэматычныя выставачныя праекты 1997 – 2002 гадоў несумненна дапамаглі станаўленню новай мастацкай культуры ў Беларусі.



І. Саўчанка. І. 96-21. Прывіднае ўяўленне аб карціне, якую ў любы момант можа выхапіць сонечнае святло, якое праносіцца міма. Срэбны друк. Выставачны праект «Рэха маўчання». 1996.

Хроніка міжнародных тэматычных выставачных праектаў:

1997 – 1998. *"Тэксты/Texte". Музей Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацваў, Мінск;* ***Kloster Bentlage, Rheine; Künstlerdorf Schöppingen; Stadtmuseum Beckum*** *(Германія).*

2000. *"Ілюзія адлегласцяў". Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, Мінск; Магілёўскі абласны мастацкі музей імя П.Масленікава, Магілёў.*

2001 – 2002. *"Вокны аднаго горада". Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, Мінск; Магілёўскі абласны мастацкі музей імя П.Масленікава, Магілёў; Нацыянальны гісторыка-культурны музей-запаведнік, Полацк; Музей выратаваных мастацкіх каштоўнасцяў і Брэсцкі абласны мастацкі музей, Брэст; Выставачная зала Гродзенскага аддзялення Беларускага саюза мастакоў, Гродна.*

Пераклад з рускай мовы.

---

[1] А.Казакова. Найти свою... Лолиту//Вячэрні Мінск. 1997.27.10.

[2] М.Баразна. Артыкул у каталозе "Ілюзія адлегласцяў" // Мінск: Інстытут імя Гётэ, 2000.

[3] *З CD-Rom'ам "Вокны аднаго горада", як і з CD-Rom'ам "Ілюзія адлегласцяў", а таксама з каталогам "Ілюзія адлегласцяў" можна пазнаёміцца ў бібліятэцы Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску.*

Майстэрства грунтоўнасці

Супрацоўніцтва: Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў і Гётэ-Інстытут Інтэр Нацыёнэс у Мінску

Міхал БАРАЗНА

Беларусь – галоўная тэма нашага выяўленчага мастацтва, але ў ім ёсць натуральныя матывы запазычанняў з іншых культур. Гэты сістэмны працэс уласцівы для ўсіх цывілізаваных краінаў. У прафесуры Пецярбургскай акадэміі XIX стагоддзя было шмат ад французскіх мастакоў эпохі Асветніцтва, а нямецкі Баўхаўз праз сваіх выкладчыкаў увабраў шмат ад мастацкага вопыту Усходняй Еўропы. Сапраўднае мастацтва імкнецца перамагчы лакальную абмежаванасць і таму не стамляецца ўключаць у сябе прагрэсіўныя ідэі культур іншых краінаў. Гэта толькі развівае творчую ўспрымальнасць. Мастацтва садзейнічае ўзаемаразуменню, дыялогу паміж народамі.

Дзяржаўная незалежнасць спрыяла ўсталяванню арганічных сувязяў з шырокай мастацкай еўрапейскай сцэнай. У выпадку мастацкай адукацыі – з адукацыйнымі тэхналогіямі фарміравання гэтага поля. Бо еўрапейскія мастацкія акадэміі збольшага выпалі з-пад абвінавачанняў радыкальных куратараў выставак, якія прылічылі музеі да могілкаў культуры.

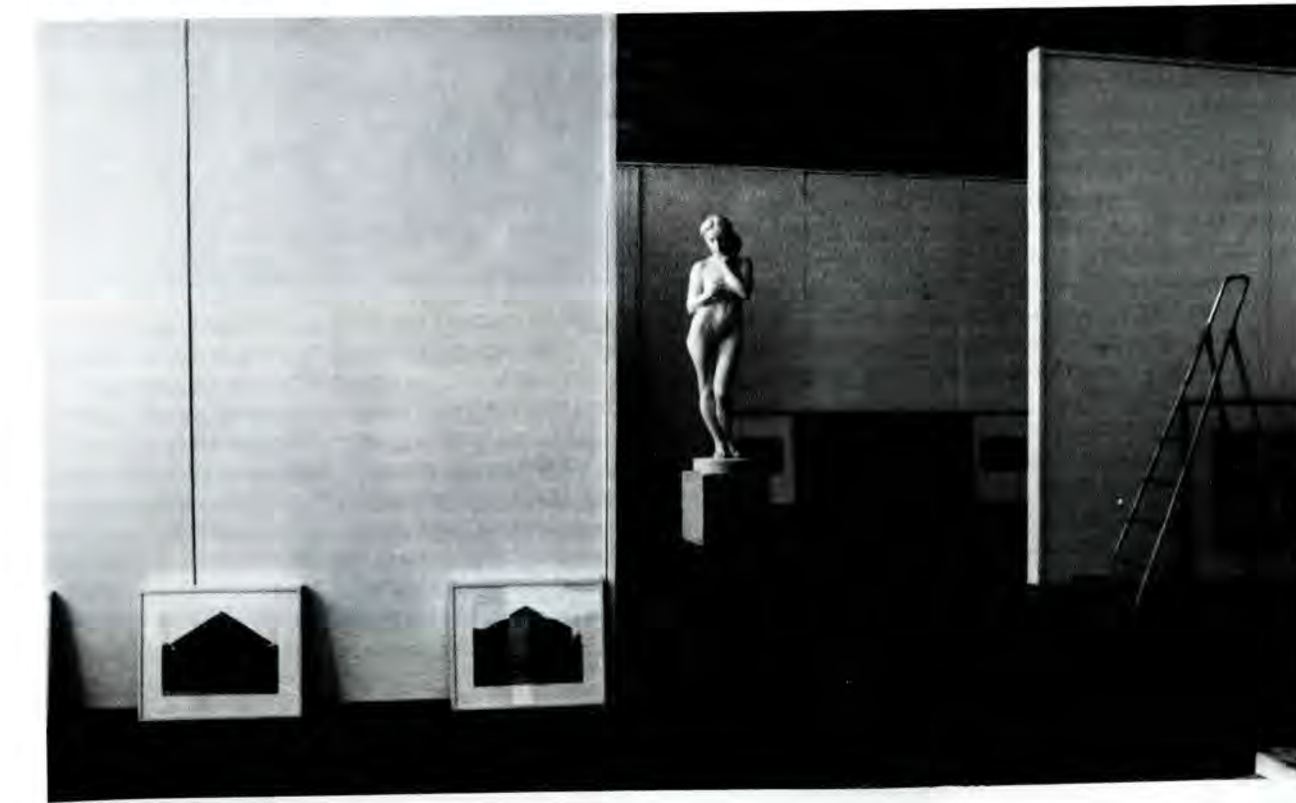
Якім чынам сёння лепш наладзіць плённы міжнародны дыялог-супрацоўніцтва ў сучасным мастацтве? Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў пацвярджае, што ў Гётэ-Інстытуце Інтэр Нацыёнэс у Мінску гэта добра ведаюць.

Месца і роля Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў у мастацкім жыцці краіны шмат у чым адметныя, часам значна большыя, чым некаторых замежных акадэмій. Адзін прафесарска-выкладчыцкі склад па сваёй колькасці перавышае штатны расклад супрацоўнікаў буйнейшых музеяў краіны. Па-першае, іншых, альтэрнатыўных мастацкіх акадэмій у Беларусі няма. Гэта накладае свой адбітак, патрабуе больш універсальнай формы адукацыі. Акадэмія мастацтваў, утвораная ў 1945 г., не проста вядомая навучальная ўстанова, дзе навучаецца амаль тысяча студэнтаў на трох факультэтах (мастацкі, тэатральны, дызайну і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва), але і ўплывовы мастацкі цэнтр і творчая лабараторыя, дзе рыхтуюцца і апрабіруюцца новыя тэндэнцыі беларускага сучаснага мастацтва. Нашыя выпускнікі складаюць большасць членаў Беларускага саюза мастакоў, Беларускага саюза дызайнераў, Беларускага саюза тэатральных дзеячаў. На выкладчыцкіх пасадах працуюць вядомыя ў краіне дзеячы мастацтваў, а выкладчыкі-навукоўцы і аспіранты рэгулярна выступаюць з крытычнымі і навуковымі публікацыямі ў друку. Акадэмія мае свае Студэнцкі тэатр і Музей, якія адкрыты для сумесных праграм і могуць прынесці карысць мастацтву, навучальнаму працэсу.

У апошнія гады працэс міжнароднага супрацоўніцтва для Акадэміі стаў актыўным фактарам развіцця, што сведчыць пра імкненне навучальнай установы да асваення прагрэсіўнага вопыту і абмену сваімі лепшымі здабыткамі. Перш хочацца адзначыць плённую ўзаемную цікавасць да перадавых творчых пошукаў з боку дзеячаў культуры і мастацтва Беларусі і Германіі. У Акадэміі праходзяць выставы, тэатральныя пастаноўкі, адкрытыя лекцыі, прысвечаныя наватарству ў галіне тэатральнага і выяўленчага мастацтва. Выкладчыкі і студэнты імкнуцца да мабільнасці: наведваюць выставы ў Германіі, экспануюць свае творчыя работы, удзельнічаюць у тэатральных і кінафестывалях.

10 год дзейнасці Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску. Сёння – гэта больш за дваццаць праведзеных у Акадэміі выставаў, кінапаказаў, лекцый і г.д. Як выглядалі стасункі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў на пачатку дзейнасці Інстытута ў Беларусі? Студэнты і выкладчыкі акадэміі пра Інстытут як культурны цэнтр у Мінску даведаліся з часу пра-

Баразна Міхась Рыгоравіч *– кандыдат мастацтвазнаўства, прарэктар Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, дацэнт, лаўрэат Спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь за 2001 г. у намінацыі «Мастацкая крытыка і мастацтвазнаўства», аўтар кнігі «Беларуская кніжная графіка 1960-ых – 1990-ых гадоў» (2001).*



Падчас мантажу выставы «Набліжэнне і аддаленне». Музей БДАМ, 1999. Фота М. Баразны.



Вім Вендэрс. Ля Coober pedy. Каляровае фота. 1988.

Бернд і Хіла Бэхер. Фотаздымак з серыі «Тыпалогія прамысловых аб'ектаў». Выстава «Набліжэнне і аддаленне». Музей БДАМ. Мінск, 1999.

вядзення серыі выставаў "Графіка Федэратыўнай Рэспублікі Германія 60-ых, 70-ых, 80-ых гадоў XX стагоддзя". Пра першую выставу даведаліся падчас правядзення сходу ў 1993 г. у ліпені ў галерэі "6-ая лінія" ад Ігара Кашкурэвіча. Шмат што было нечаканым. Найперш лекцыя пра графіку на ўрачыстым адкрыцці экспазіцыі. Там, на галерэі Мастацкага музея, адбылося і знаёмства з Вільфрыдам Экштайнам (цяпер – дырэктар Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Санкт-Пецярбургу). Разам да ночы размаўлялі ў гасціннай майстэрні Міхася Рамановіча на Танкавай. На наступны дзень акадэмія нагадвала вялікую дыскусійную пляцоўку. Перакладзены на рускую мову тэкст да выставы абагаціў лексіку маладых мастакоў і мастацтвазнаўцаў. Апантаны Яўген Шунейка падрыхтаваў цэлы зборнік матэрыялаў мінскіх крытыкаў і выкладчыкаў Акадэміі пра нямецкую графіку.

"Графіка 70-ых Федэратыўнай Рэспублікі Германія" (1993). Стала зразумелым, што выставы, арганізаваныя Гётэ-Інстытутам, – выдатны дапаможнік для студэнтаў і сродак павышэння кваліфікацыі выкладчыкаў гісторыі не толькі нямецкага, але і ўсяго заходнееўрапейскага мастацтва, пабудаваны на добрай мастацтвазнаўчай метадалогіі, майстэрстве выбару мастакоў і іх твораў.

"Графіка 80-ых Федэратыўнай Рэспублікі Германія"стала падзеяй для будучых мастакоў і крытыкаў. Хоць падчас выставы было слушнае пытанне, чаму здымкі Томаса Руфа тут такія маленькія. Не так ужо цікавы адказ. А найперш уразіла асоба лектара Ёханеса Кладэрса, яго расповед пра свайго сябра Ёзефа Бойса, рызыкоўнага вандроўніка па Амазонцы Лотэра Баўмгартэна і пра асноўныя тэндэнцыі ў нямецкім сучасным мастацтве.

У 1999 годзе паміж Беларускай дзяржаўнай акадэміяй мастацтваў і Гётэ-Інстытутам у Мінску была заключана дамова аб правядзенні семінара "Мастацтва, дызайн, медыя ў XX стагоддзі. Майстры. Выставы. Новыя формы". У рамках гэтага семінара праведзены шматлікія тэматычныя паказы ілюстрацыйных матэрыялаў на відэа- і электронных носьбітах з перакладам на рускую або беларускую мовы. Асобна хацелася б адзначыць важную ролю навукова-практычнага семінара "Новыя тэндэнцыі і новыя формы ў мастацкай культуры Цэнтральнай і Усходняй Еўропы".

Можна шмат казаць аб праграмах і ацэнках вынікаў. Падрабязней мы гэта асвятляем на старонках альманаха "Запіскі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў". І асобна хацелася б адзначыць факт працэсу падрыхтоўкі ў нашай акадэміі дысертацыйнага мастацтвазнаўчага даследавання "Беларуска-нямецкія культурныя сувязі ў галіне выяўленчага мастацтва 1980 – 2002 гадоў". Пачынаецца аналагічная даследчая праца і ў галіне тэатральнага жыцця.

30 лістапада 2002 года ў памяшканні Еўрапейскага гуманітарнага універсітэта адбылося пасяджэнне групы "Культура і адукацыя" ў рамках правядзення Мінскага форуму VI. Бадай, упершыню прадстаўнікі ўстаноў культуры і адукацыі падсумавалі вынік дзесяцігоддзя культурных кантактаў. Разглядалася пытанне, якім чынам культурныя сувязі паміж краінамі могуць быць пазітыўна адаптаванымі да новых умоваў. У сваёй працы ў гэтым напрамку Акадэмія абапіраецца на дзеючыя пагадненні аб супрацоўніцтве, уважліва ставіцца да ініцыятыў устаноў культуры і мастацтва, асобных мастакоў, якія выяўляюцца ў прапановах па наладжванню мастацкіх выставаў, удзелу ў фестывалях,



арганізацыі выступленняў музычных і тэатральных калектываў.

Правядзенне сумесных мерапрыемстваў скіравана найперш на паляпшэнне ўзроўню падрыхтоўкі будучых прафесійных акцёраў, рэжысёраў, дызайнераў, мастакоў. Мерапрыемствы, арганізаваныя з дапамогай нямецкіх партнёраў, заўсёды адкрыты для ўсіх спецыялістаў і знаўцаў прафесійнага мастацтва.

Сёння ў сумесных праектах мы імкнёмся прыцягваць і іншыя зацікаўленыя бакі. Гэта датычыцца не толькі праектаў, якія праходзяць у сценах нашага Музея або Студэнцкага тэатра, але і тых, у якіх удзельнічаюць нашы выхаванцы і выкладчыкі. У 2002 годзе нашы студэнты і выкладчыкі бралі актыўны ўдзел у II Фестывалі нямецкамоўнай драматургіі. Нашы выкладчыкі ўдзельнічаюць у выстаўках у Германіі, запрашаюць да сябе нямецкіх мастакоў. Адным з апошніх вынікаў такіх міжасабовых кантактаў стала фотавыстава Марціна Хертрампфа (Дрэздэн). Фотамастак прачытаў дзве лекцыі і правёў майстар-клас. Гётэ-Інстытут у Мінску дапамог з арганізацыяй выстаўкі, перакладам лекцый.

Панарама лабірынта

Міхал БАРАЗНА

5 снежня 2000 года ў Музеі Беларускай дзяржаўнай мастацкай акадэміі пры самай актыўнай падтрымцы Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску адбылося адкрыццё выставы твораў Удо Шэля (Германія). Паралельна была адкрыта экспазіцыя твораў мастака і ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Куратарам выставы быў дырэктар музеяў Рэклінхаўзена доктар мастацтвазнаўства Фердынанд Ульрых. Да адкрыцця выставы ў Рэклінхаўзене выйшаў аб'ёмісты альбом-каталог твораў Удо Шэля з мастацтвазнаўчымі тэкстамі Манфрэда Шнекенбургера і Міхала Баразны.

З 1995 года мастак, прафесар, рэктар Мастацкай акадэміі Мюнстэра Удо Шэль рэгулярна наведвае Беларусь, арганізоўвае выстаўкі твораў сваіх навучэнцаў, садзейнічае станаўленню акадэмічных кантактаў у галіне мастацкай адукацыі паміж Акадэміямі Мюнстэра і Мінска, а таксама ЕГУ.

Нарадзіўся мастак у 1940 годзе ў Візмары/Мекленбургу. У 1964 годзе скончыў Мастацкую акадэмію Дзюсельдорфа і універсітэт Гамбурга (па спецыяльнасці філасофія і германістыка). З 1972 года прафесар жывапісу і графікі аддзялення Мастацкай акадэміі Дзюсельдорфа ў Мюнстэры (з 1987 г. Мастацкая акадэмія Мюнстэра). 1972 – 1979 гады – рэктар Акадэміі. З 1995 г. прарэктар па ўсталяванню і развіццю міжнародных кантактаў паміж вышэйшымі мастацкімі ўстановамі. З 2002 г. – рэктар Мастацкай акадэміі Мюнстэра.

Часткі, якія складаюць творчасць Удо Шэля (жывапіс, гуашы, малюнкі, грызайлі, гравюры), непарыўныя. Малафарматныя творы дапаўняюць вялікафарматныя, грызайлі дапаўняюць колеравую стыхію і г.д. Усё разам адлюстроўвае дыялог аўтара са светам. Мы ж апынаемся ў сярэдзіне дыялога, сведчым яго застылы такт.



Творы Удо Шэля маюць пэўны сімфанізм. Гэтая рыса найбольш праявілася на пачатку 1990-ых гадоў, калі папярэднія кампазіцыйныя і вобразныя пошукі мастака праз лінейнасць руху набылі трохмернасць і дыяганальную дынаміку. Паасобку і ў адзінай экспазіцыі, незалежна ад кантрасту фарматаў, каляровай насычанасці ці чорна-белага аскетызму, творы нагадваюць зладжаны аркестр. Калі аналізаваць кола гукавых асацыяцый, то можна знайсці ў яго творчасці агульныя рысы з операй, джазам, рытмам танга, выбуховымі акордамі іспанскай гітары і інш. Як гукі інструментаў у руках выканаўцыператвараюцца ў чароўную мелодыю, так і след яго пэндзля па паверхні палатна ці аркуша паперы спараджае паток гукавых асацыяцый. Іх танальнасць, нягледзячы на вонкавую выпадковасць, заблытанасць ліній і плям, застаецца напружанай і яснай.



У. Шэль. Блакітная фарэль. Алей. 1993–1996.

Выстава «Панарама». Мінск, 2000–2001. У. Шэль – трэці злева. Фота з архіва Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.

Гучнасць каларыту свабодна льецца па палатне, ахоплівае прастору карціны па ўсіх напрамках. Баланс не разбураны хуткаплыннымі эмоцыямі, скразнымі тунелямі перспектывы, скачкамі агромністых жаб, сабак і пераходам дырыжорскай ролі ад мужчыны да жанчыны і наадварот. Графема ташызму трывала нітуе рух вялікіх пачуццяў, каляровых палёў, ліній-разломаў і дакладных выяваў. Гармонія фарбаў і ліній малюнка трансфармуецца ў адчуванне напружанасці моманту. Твор уяўляецца не рэччу ў сабе, а выразнай формаю ўдзелу ва ўласным жыцці, дзе няма месца запазычанасці. Музычныя фрагменты зліваюцца з павуціннем карцінных паверхняў і светам інтымных адчуванняў героя аповеду. Зноў і зноў па колу мітуслівых ліній і фарбаў Удо Шэль як бы пераадольвае эпас уласнага жыцця, шукае і знаходзіць вялікую тэму.

Ці належыць колеру галоўнае месца ў творах Удо Шэля? Экспрэсіўныя рытмы ператвараюць у адзінае цэлае кола ліній, фарбаў і знакаў. Але пранікненне ў складанае асяроддзе жывапісу мастака не дае банальный высновы пра безумоўнае першынство каларыстычнага метаду. Аўтар вядзе разнапланавыя пошукі выразнасці. Не менш важную ролю ў адлюстраванні пачуццяў адыгрываюць абстрагаваная лінія, тон. Між тым у грызайлях Шэль застаецца жывапісцам, і яго буйнафармат-



У. Шэль. Сямейныя справы. Вугаль, дысперсійная фарба. 1993.

ныя чорна-белыя карціны «Salome» (1994), «Haussegen» (1993), «Triumph» (1997), «Paar» (1997) створаны як жывапісныя і ім уласцівая жывапісная архітэктоніка. Паверхня не застаецца незафарбаванай, плямы чорнага надаюць сюжэту гранічны драматызм моманту. Контуры спалучаных фігур ператвараюцца ў лініі вялікіх каркасаў.

З 1979 г. Удо Шэль рэгулярна стварае ў тэхніцы ўкрывістай фарбы і алоўка невялікія каляровыя творы на паперы. Яны суправаджаюць вядомыя буйнафарматныя карціны, у нечым папярэджваюць іх з'яўленне. Між тым, гэтыя гуашы нельга назваць падрыхтоўчымі эскізамі. Яны ўяўляюць сабою цалкам самастойную групу творчага дыяпазону. Але ўспрыманне буйнафарматных твораў Шэля без іх няпоўнае. Гэтыя творы неабходныя мастаку для комплекснага паказу сваіх эстэтычных ідэй. Яны ствараюцца часцей у вячэрні час, калі мастак няспешна, за сталом раздумвае перад аркушам паперы. У такі момант магчыма нечаканае...

Рух рукі мастака імкліва рэагуе на неспакойны бег думак, адчуванняў і ўяўленняў. У працы з малой формай Шэль больш засяроджаны на дыялогу з самім сабою. Тут вальней яго тэатру мараў, іроніі, крытыкі і афарызмаў. На гэтай малой "сцэне" хапае месца сугучным сёняшняму часу не толькі фантазіям на тэмы дня, але і ўспамінам падарожніка (Рым, Таледа, Венецыя, Стакгольм і інш.), думкам аб новым. Вялікае ж па памерах палатно ўлічвае прысутнасць гледача і яго стан пад уздзеяннем архітэктуры. Аркуш белай паперы ўяўляецца неабсяжным і нейтральным, свабодным для запаўнення. Да таго ж, у вялікай рабоце Шэль імкнецца захаваць непасрэднасць аднасеанснага твора, народжанага падчас вечаровага роздуму. Мастак у такія моманты адчувае імкненне да свабоды ўвасаблення ў пластыцы ўсяго затоенага ў думках. Такую форму працы можна аднесці да спантаннай, блізкай да дзённікавай. Тут непатрэбныя фізічнае напружанне, падпарадкаванне ўсяго цела руху рукі (як пры працы над шматметровым палатном). З шчыльных і дакладных дэталяў утвараецца каркас лінейнай формы, у павуцінні ліній згадваюцца стылізаваныя постаці. Нешта праз хвіліну яшчэ застанецца выразным малюнкам, а нешта знойдзе сабе асацыятыўны працяг або будзе пераплаўлена ў вір колераў і глыбіню тонаў. З элементаў рэальных жыццёвых назіранняў, прапушчаных праз прызму свайго ўяўлення, мастак стварае архітэктанічныя вобразы. Парушаныя законы суразмернасці частак, абсурдныя злучэнні ліній, фігур і постацей стабілізуюцца праз напружаны і ўстойлівы вобразны і кампазіцыйны баланс.

«Маленькія» творы ўзнікаюць нечакана, без зададзенай «тэмы», без «ілюстрацыйнага намеру». Спантаннае перапляценне дакладных і выпадковых ліній і плям нагадвае перапляценне жыццёвых стасункаў. Аўтар – як удзельнік падзей, але адначасова і староннi назіральнік. Раз за разам узнікаюць, здавалася б, тыповыя для яго твораў рамкі і аб'екты: «буржуазны» зацемнены інтэр'ер, напоўнены рэчамі-знакамі, і выхапленыя святлом выявы мужчыны і жанчыны, часам у абсурдных ракурсах. Вонкавы агляд найперш як дамінанту вызначае жанчыну, эратычны настрой дзеі. Але асноўным персанажам застаецца сам мастак.

Пры вырашэнні галоўнай тэмы Шэль менш за ўсё вылучае парадны аспект жыцця. Творы У. Шэля – гэта крытычнае разважанне пра ўзаемаадносіны паміж мастацтвам і рэальнасцю. Засяроджанае маральнае самапазнанне асобы часам патрабуе звароту да фігуратывізму і сюррэалістычных метафар. Персанажы пры ўсёй шырыні тэматычных ліній аднатыповыя. Усе яны іграюць адну ролю, вядомую да канца толькі аўтару. Упадабанае У. Шэлем вечаровае асвятленне, выхапленыя лямпай дэталі камфортнай атмасферы канцэнтруюцца ля разбеленых твараў ці сілуэтаў у контражуры. Піша У. Шэль умоўна, паўнамёкамі: у яго вобразах шмат ад гратэскавага росчырку, але ні элементы гратэску, ні спрошчанасць не адвольныя. Наадварот, яны сведчаць пра шчырасць мастака, які адмовіўся ад навязлівага эстэтызму. Мова іроніі шчыльна звязвае аўтарскі метад са стыхіяй ліній і колераў. Экспрэсія абвастрае ўспрыманне эмацыйнага стану адлюстраваных герояў.

Знойдзеная непарыўная універсальная сувязь "мінімальна-максімальна" застаецца неад'емнай часткаю творчага метаду У. Шэля. У лабірынце экспанаваных твораў малафарматныя гуашы адыгрываюць ролю "аркі", праз якую ляжыць шлях да ўспрымання палатна вялікага памеру. Так чатырохметровая «Schwebe» (1997) абагульняе пошукі "балансу" малафарматных «Solo» (1994), «Schwebe» (1996), «Bösendorfer» (1997). У кожнай частцы вялікіх палотнаў («Zurück zur Natur» (1995), «Violence» (1996), «Peripherie» (1999)) сабраны ў адзіным поліфанічным гучанні не толькі глыбокія каляровыя кантрасты, рытмы ліній, але і засяроджаны вопыт стварэння малафарматных твораў. Пэўна, такі шлях да асэнсавання буйных твораў мастака магчыма назваць праходжаннем праз «арку да трыумфу».

Выявам прадметаў у мала- і буйнафарматных творах мастака надаецца асаблівае значэнне. Яны пазбаўлены дадатковай ролі, як у класічным творы мастацтва, калі празмерная ўвага да дэталі замінае ўспрыманню асноўнага. Шэль не пераводзіць прадметы ў разрад другарадных аб'ектаў, а надае ім ролю важкіх элементаў драматургічнай пабудовы сюжэта, часам ключавых.

Мільёны кубкаў ранішняй кавы ўяўна аб'ядноўваюць незнаёмых людзей у розных кутках свету. Медытатыўная сувязь са старадаўняй цырымоніяй існуе не толькі тады, калі нехта ў думках скіраваны толькі ў будучыню або на бягу толькі і пасявае, што занатаваць духмяны пах. Некаму шанцуе няспешна падсумаваць перажытыя падзеі. Мастацтву якраз не варта спяшацца: бяздонны вір пачуццяў, яскравых вобразаў замыкаецца ў канцэнтрычны круг ля маленькай пасудзіны з каваю. А ці такая ж яна маленькая?.. Спецыфіка вырашэння вобразна-пластычных задач мастака абумоўлівае парушэнне звыклых суадносінаў маштабаў. Часам кубак кавы («Sauciere»(1997), «Doppelspiel» (1986)), выява раяля («Bösendorfer» (1997), «Dressur» (1997), «Finale» (1995)) займаюць значную частку прасторы работы. Рэчы на гэтых творах існуюць як дэкарацыі для "дзеяння" персанажаў, якія саступаюць ім у памерах. Рэчы «ажываюць» праз падзенні, пераварочванні, трансфармацыі. «Бачныя» гукі кружэлкі пакінулі след... на паперы. У творы важныя не прадметы самі па сабе, а толькі іх кантэксты, іх знакавая роля ў сюжэце-таямніцы.



У. Шэль. Фурор. Вугаль, акрыл. 1997.

Часам Шэль у сваіх каляровых і чорна-белых творах абапіраецца на культурныя міфалагемы («Orgaz-Selbst» (1992), «Orgaz» (1997), «Triumph» (1997)). Побач можна паставіць і архітэктурныя перафразіроўкі – «Gaudi» (1992), «Hospital Sta. Crus» (1992) і інш. У некаторых яго карцінах падзеі адбываюцца ля труны. Гэты атрыбут твораў нітуе работы мастака не толькі з іранічным прачытаннем «Begräbnis des Grafen Orgaz» Эль Грэка, але, магчыма, і з «Kolnisch» XV ст. Відавочна прасочваюцца фрагменты зашыфраванай споведзі, дзе выяўленню драмы ўласнага лёсу «дапамагаюць» творы вядомых жывапісцаў і архітэктараў. Пластычныя цытаты найбольш часта сустракаюцца ў малафарматных творах Шэля, дзе найперш выяўлены рысы аўтапартрэта. Можна сказаць, што яны сталі раздзеламі яго энцыклапедыі майстэрства, слядамі адвечнага ў часе палілога мастакоў і традыцый.

Сучаснаму свету, не менш як мінуламу, хочацца, каб яго здзіўлялі, адгароджвалі ад праблем, народжаных марнасцю. Тэхналогіі мастацкага адлюстравання ўжо назапасілі каласальны вопыт у гэтым кірунку, які ў спешцы за актуальнасцю даволі складана пераасэнсаваць. З кожным вітком часу ўсё цяжэй нешта дадаць у акіян відовішчных метадаў і канцэпцый high-tech. Непаўторнаю, здольнай кожны раз звярнуць увагу на глыбінныя, а не лёгкаважкія працэсы быцця, застаецца толькі асоба, якая на ўзбраенне можа ўзяць і самаіронію, і крытычны позірк на несуразмернасць ілюзій чалавека і рэальнасці. Арыенцірам у лабірынце эстэтычных ілюзій застаецца свет сапраўднай творчай асобы, які больш арганізаваны пры ўсёй сваёй шматаблічнасці і адносна незалежны ў выбары альтэрнатыў.

Міжнародныя «Тэксты»

Тэматычны выставачны праект

Міхал БАРАЗНА

– Стаяць! Хто такія, што везяце?
– Гэта, таварыш сяржант, – чыгунныя сметніцы.
– Навошта яны вам?
– Тут вось выстаўка, акадэмія, антычнасць, ахтунг...
– Добра – вязіце, толькі пасля вярніце назад...

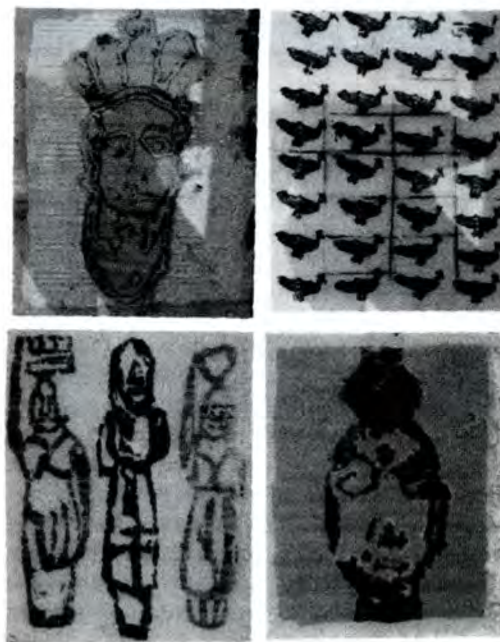
Ці можа тэкст, створаны мастаком, сам сябе адкрыць, адбыцца па-за жаданнем дапытлівага эрудыта-чытача? Канцылярыт "хавае", нівеліруе – і бухгалтарскі ўлік, і меркаванне, і эсэ, і паэму, і філасофскае абагульненне, і г.д. Нягледзячы на разнастайныя спробы мастацкага супраціўлення, "тэксты" прадстаўляюцца найчасцей усяго толькі зашыфраванымі формамі інтэлектуальных гульняў.

У час панавання інфармацыйных тэхналогій адчуваю сябе сузіральнікам або "тапельцам" бязмежнага акіяна літарнай графікі. Штодзённае жыццё безальтэрнатыўна звязана з рэгістрацыяй і рэдагаваннем "тэкстаў", іх ацэнкай і ўлікам. Праз формы "тэкстаў" увасоблены не толькі звыклыя патрэбы сучаснага чалавека, але і эмацыйныя адчуванні. Яны афарбаваны рысамі "пераходнасці" бягучага часу. Бясконца шматгранная з'ява, што раўнацэнна ўласцівая многім культурам свету, – "тэксты" – усё часцей падаецца агромністым атрыбутам разважлівасці, прадуктам спажывецкай функцыі. Тэкст выціскаецца са сферы мастацтва бесперапынным тыражаваннем. Мудрагелістыя формы ўціскання, рацыянальныя метады карыстання архівамі ўсё больш жорстка праяўляюць манаполію на адкрытасць і даступнасць зместу.

14 кастрычніка 1996 г. у музеі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў адбылося адкрыццё нямецка-беларускага выставачнага праекта "Тэксты". Свае творы прадставілі трынаццаць аўтараў: А.Басалыга, Ю.Дарашкевіч, Хайнрых фон дэн Дрыш, Ш.Холекамп, А.Дзятлава, І.Кашкурэвіч, А.Клінаў, В.Сазыкіна, Юп Эрнст, І.Саўчанка, Ф.Ківіш, С.Свобада, Пер Х.Штуве. Вялікая колькасць наведнікаў на адкрыцці і ў наступныя дні сведчыла пра цікавасць мінскіх аматараў мастацтва да тэматычных акцый.

Сённяшні час патрабуе не толькі азнаямлення з культурнымі здабыткамі краінаў, а і супрацоўніцтва, пошуку кропак дачынення культур, пазбаўлення ўзаемных стэрэатыпных уяўленняў пра сучасны стан еўрапейскага мастацтва. Цяпер гэтага недастаткова, дзеячы мастацтваў павінны працаваць разам, каб лепш ведаць адзін аднаго, вучыцца адзін у аднаго. Гэтая мастацкая акцыя была першым буйным мерапрыемствам у Беларусі, дзе ўдзельнічалі разам мастакі дзвюх краін. Работы, прадстаўленыя на экспазіцыі, – графіка, інсталяцыі, фатаграфіі – адпавядалі як агульнаму настрою, так і выяўлялі розныя гледзішчы мастакоў, якія вялі гаворку выяўленчай мовай, зыходзячы са свайго ўласнага вопыту, але найперш пра жыццё ў цэлым, пра ўвесь свет.

Упершыню ў беларуска-нямецкіх дачыненнях мастакі працавалі ў адзіным актуальным полі, над адной праблемай, адной тэмай. Такога раней не было, і я сумняваюся, што нешта падобнае паводле прадуманасці праекта, па колькасці выказанага мастакамі, па змесце ў выставачнай практыцы адбудзецца ў бліжэйшы час. Мастакі паказалі пэўную цэхавую кан'юнктурнасць. А.Клінаў знайшоў новыя для сябе формы выразнасці; А.Басалыга прадэманстраваў прасторава-пластычныя рэмінісцэнцыі ў кантэксце графічнасці, уласцівай беларускаму мастацтву; І.Кашкурэвіч "падсумаваў" "мінскую сітуацыю" міжнароднага канцэптуальнага славаблудства і г.д. Работы нямецкіх мастакоў выглядалі нават слабейшымі, бо былі цесна прывязаны да еўрапейскіх праблемаў. У межах праекта каменны мур паміж культурамі крыху зварухнуўся, але ілюзій пра яго поўнае знікненне не засталося. Праходзіць час, і мне хочацца пакінуць з усяго паказанага толькі "Увага! Тут знаходзіцца ультрарадыкальны гігіенічны пункт для вушэй, для языкоў, для вачэй" І.Кашкурэвіча – як найбольш адэкватнае і наднацыянальнае вырашэнне ідэі выстаўкі.



С. Свабада. Старыя навіны з Індыі. Манатыпія. 1997–1998.

І. Саўчанка. Without title. Срэбны друк. 1997.





І. Кашкурэвіч падчас мантажу сваёй работы «Ультрарадыкальны гігіенічны пункт».

І. Кашкурэвіч. Ультрарадыкальны гігіенічны пункт. Інсталяцыя. 1997. Фота М. Баразны.



А. Клінаў. З. Фрэйд. З серыі «Адзінота куфраў». Інсталяцыя. 1997. Фота М. Баразны.



А. Клінаў. Ніцшэ. З серыі «Адзінота куфраў». Інсталяцыя. 1997. Фота М. Баразны.



А. Клінаў. І. Кант. З серыі «Адзінота куфраў». Інсталяцыя. 1997. Фота М. Баразны.



В. Сазыкіна. Абрус з пялёсткаў. Інсталяцыя. 1997. Фота М. Баразны.

М-Галерэя Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску

Хроніка 2000–2003

Кацярына КЕНІГСБЕРГ

Задумвалася галерэя даўно, але стваралася паступова. Да самага апошняга моманту пра назву гаворка не вялася. 2 снежня 2000 г. стала вядома, што галерэю будзе адкрываць прафесар Удо Шэль з Акадэміі мастацтваў Мюнстэра, а першай выставай будзе фотапраект Дзяніса Сінюгіна, які перад гэтым ездзіў па абмену ў тую ж Мюнстэрскую акадэмію, пазней удзельнічаў у Другім Міжнародным тэматычным выставачным праекце «Ілюзія адлегласцяў», а пасля яго вучыўся на курсах нямецкай мовы ў Брэмене. Калі ж скончыліся ўсе падрыхтоўчыя работы і трэба было дасылаць запрашэнні на ўрачыстае адкрыццё, узнікла абсалютна зразумелая і лагічная на нямецкай мове, але не зусім зручная для перакладу назва Multiplikatoren-Galerie: М-Галерэя Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску. (Слова «мультыплікатар», карані якога трэба шукаць у латыні, з нямецкай перакладаецца, як «асоба або ўстанова, якія перадаюць веды або інфармацыю і спрыяюць яе распаўсюджанню і памнажэнню»). Вось так і атрымалася, што доўгая нямецкая назва скарацілася да «М-Галерэі».

Галерэі пры Гётэ-Інстытутах у іншых краінах свету не рэдкасць: ад вялізных, дзе дэманструюцца буйныя выставачныя праекты, да маленькіх, як наша, якія арыентаваны выключна на супрацоўніцтва з мастакамі краіны, дзе Інстытут дзейнічае.

Працу М-Галерэі вызначаюць ключавыя словы, якія гучаць на адкрыццях практычна ўсіх выставаў: «дыялог паміж культурамі» і «садзейнічанне міжнароднаму культурнаму супрацоўніцтву».

Унікальнасць сітуацыі ў Мінску ў тым, што галерэя пры Гётэ-Інстытуце існуе без спецыяльнага штату, практычна як дадатковая нагрузка «на грамадскіх пачатках». Але, зрэшты, з такіх, пабудаваных на «голым энтузіязме» пачынанняў і атрымліваецца штосьці вартае.

Вопыту галерэйнай працы мы не мелі. Галерэя размясцілася ў даволі цесным калідоры Гётэ-Інстытута, таму напачатку было вырашана абмежаваць колькасць запрошаных на адкрыццё 20 – 25 асобамі. Не было нават прэс-рэлізаў. З цягам часу сітуацыя змянілася: цяпер часта на вернісажах няма дзе яблыку ўпасці, інфармацыя і прэс-рэлізы публікуюцца ў прэсе, у галерэю можа прыйсці кожны жадаючы, склалася сваё кола мастакоў і гледачоў. З-за невялікіх памераў выставачнай прасторы першапачаткова меркавалася выстаўляць толькі графіку і фатаграфію, цяпер выстаўляем жывапіс, аб'екты, асамбляжы....



Адкрыццё выставы Р. Сустава «Мора цішыні». Справа налева: Р. Сустаў, Г. Рэлес, Р. Барадулін. 2002. Фота М. Баразны.



Адкрыццё выставы Д. Сінюгіна «Дробязі жыцця». 2001. Фота з архіва Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску.

Перад вамі – храналагічны агляд выставаў, што адбыліся з моманту адкрыцця М-Галерэі да сакавіка 2003 г.:

Дзяніс Сінюгін. Тэма: Германія. Месца: Брэмен. *Фатаграфія. Снежань 2000.*

Брэмен...Ён чый тут, на здымках? Брэменцаў ці Дзяніса Сінюгіна? Гэты горад не падобны да адлюстраванняў на сувенірных паштоўках. Магчыма, гэта і не Брэмен. З «брэмэнскага» вы тут знойдзеце толькі недарэчны прывід – фрагмент помніка славутым «музыкам». Такая некласічная прывязка больш адпаведная агульнай ідэі серыі.

Кожнаму гораду ўласціва сваё запаўненне прасторы святлом. Франтальнымі кампазіцыямі і яркімі колерамі гэта не выявіць там, дзе калісьці нараджаліся казкі і засталося шмат «ілюстрацый». Наўрад ці тут звычайны пешаход углядаецца ў перакрыжаванні правадоў, архітэктурныя матывы навакольнага асяроддзя праз цёмна-чырвонае шкло. Сінюгін робіць гэта, гуляе з кантрастамі. Ён увесь час шукае неба і святло. Толькі яно дазваляе гледачу пералічыць каменьчыкі на старым гарадскім бруку.

Ігар Саўчанка. Над усёй Германіяй – бясхмарнае неба. *Фатаграфія. Студзень–люты 2001.*

Асновай серыі з'яўляюцца фрагменты фотаальбома, створанага ў савецкім "абмежаваным кантынгенце". Серыю можна назваць таксама паводле назвы адной з канкрэтных работ: "Ілюстрацыі да нямецка-рускага слоўніка".

Што азначае – яснае, або чыстае? Няўжо над усёй Германіяй – чыстае неба? Тэорыя імавернасці гэтую магчымасць абвяргае. Невядома да канца, што было штуршком да назвы. Фраза "Над усёй Іспаніяй бясхмарнае неба", фільмы пра вайну, мемуары лётчыкаў або проста позірк на неба? Феномен палітызаванай гісторыі стагоддзя "эфектыўных войнаў" і неасэнсаваных наступстваў спарадзіў паранаідальны рамантызм на фоне катастрофы. Як яшчэ можна ўспрымаць прагу чалавекам мірнага жыцця, кахання падчас падзеяў, калі гэта не павінна было праяўляцца, але праяўлялася?

Чыстае неба. Але чыстага рэчыва не бывае. На здымках таксама няма чысціні і празрыстасці. Адноснасць чысціні выявілася ў драпінах і плямах выпадковай гульні святла.

У "дэмбельнай фотахроніцы" любой арміі персанажы нагадваюць бяскрыўдных анёлаў на адпачынку. Магчыма, «чыстае» – якое супакоілася, сцішэла. Няма пагрозы. Але здымкі І.Саўчанкі не даюць адназначнага адказу і нечым нагадваюць вядомыя творы Г.Рыхтэра (Германія). Фотаздымкі І. Саўчанкі жывуць сваім жыццём у мінулым свеце, які мастак імкнецца зрабіць зноў убачаным і пачутым.

Вольга Сазыкіна. Аўтабіяграфічныя паверхні. *Люты–сакавік 2001.*

„Ручная папера" – так Вольга Сазыкіна называе тэхніку вырабу сваіх твораў. Гэта унікальны эксперымент з паперай як з носьбітам інфармацыі. Кожны аркуш уручную зробленай паперы захоўвае ў сабе культурныя пласты канцэптуальнай задумы, згодна з якой усё матэрыяльнае ёсць носьбіт духоўнага пачатку, адбітак нейкай інфармацыі. Так, «Шурпатая паверхня памяці» складаецца з марскога прыбою, ламінарыі і прысмаку ёду; «Паверхня ліпеньскіх нябёсаў» – з блакітнага чарніла, цялесных абалонак і пуху з крылаў анёлаў, «Фотадакументальная паверхня» ўключае фотацытаты з жыцця, воск грамнічных свечак, злучальнае рэчыва паміж фактам і артам. «Да ўвагі гледача прадстаўлены фрагменты паверхняў цялеснага быцця нейкай грамадзянкі С., якія былі створаны метадам кланіравання з клетак модуля аўтабіяграфічнай структуры: мастацтва другасных структураў, або аўтабіяграфічныя структуры», – гэта асноўная ідэя праекта. Варта дадаць, што гэты праект быў цалкам уключаны ў персанальную выставу мастачкі, якая адбылася ў маі 2001 г. у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва.

Віктар Пятроў. Зялёная сцяна старога дома. *Графіка. Сакавік – красавік 2001.*

Графіка Віктара Пятрова рэдка выстаўляецца ў Беларусі. У апошнія гады мастак больш вядомы як перформер, ён арганізатар штогадовага Міжнароднага фестывалю перформансаў «Навінкі». Як сапраўдны андэрграўндны мастак, ён лічыць сябе эмігрантам, што жыве ва «ўнутранай» эміграцыі. «Гэта пачуццё мне неабходна для таго, каб даказаць сабе і іншым, што мастацтва жыве толькі як думка, як энергія. Тут мастацтва нікому не патрэбна, яно даўно знікла, замененае на рамяство». Пад такім абарончым панцырам хаваюцца ранімая душа, тонкая нервовая арганізацыя і паэтычная сутнасць мастака. Вытанчаная, эмацыйная, насычаная энергетыкай графіка Пятрова – відавочны прыклад самавыяўлення аўтара.



Д. Сінюгін. Выстава «Тэма: Германія. Месца: Брэмен». 2000.



Д. Сінюгін. Выстава «Дробязі жыцця». 2001.

Анатоль Кляшчук. Жыццё. *Фатаграфія. Красавік–май 2001.*

У мінскага фотажурналіста і фотамастака Анатоля Клешчука шмат узнагарод міжнародных фотаконкурсаў. Беларускія, з якіх найперш газета «Звязда», і замежныя перыядычныя выданні часта друкуюць яго рэпартажы. Пластычная мова аўтара лёгка пазнавальная сярод іншых. Яе своеасаблівасць выяўляецца не ў адмысловай апрацоўцы негатыва або навязлівым выбары кампазіцыйных прыёмаў, а ў здымках, бездакорных па будове, зробленых з падкрэсленым артыстызмам, лёгкасцю і без абмежаванасці жанраў. Аўтар не пераходзіць мяжу, за якой жыццёвая праўда становіцца «сцэнай» з прыдуманай п'есы. Мала хто здолее спаборнічаць з ім у раскрыцці дакументальнай інтрыгі падзеі. Тэма



С. Поклад. Вільня. Алей. 2002.

А. Сувораў. Міфалагемус. Алей, палатно. 2002.

Чарнобыля стала для Клешчука адной з асноўных. У 1996 г. у Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі была паказана выстава «Зона журбы», прысвечаная дзецям – пацыентам Рэспубліканскага онкагематалагічнага цэнтра. Новая экспазіцыя стала працягам тэмы пад назвай «Жыццё».

Хацелася б адзначыць грамадзянскасць і высокамастацкую працу Анатоля Клешчука, які перажывае за лёс пацярпелых ад Чарнобыля жыхароў. Аўтар звярнуўся да гэтай тэмы не з нагоды круглай даты і не ў пошуках удалага абгрунтавання заяўкі на грант. На працягу ўсіх гадоў пасля аварыі на Чарнобыльскай АЭС Кляшчук стварае летапіс, сэнс якога – антыкатастрофа, і назва яму – «Жыццё». Але яно зусім іншае, чым тое, што было да красавіка 1986 г. У работах перажыванне дасягае вялікай канцэнтрацыі. Успрымаеш толькі боль за нявінных дзяцей, якім лёс дае выпрабаванне прагай да жыцця, дзе ніколі не будзе басаногай бестурботнасці ля бацькоўскай хаты. Перамагчы боль магчыма толькі перажыўшы яго. Тысячы здымкаў, зробленых мастаком, выяўляюць перамогу чалавека над бядой.

Часам сучаснаму фотамастацтву замінае залішняя схільнасць да выяўлення выключна графічных прыёмаў. Такая фатаграфія хутка становіцца нецікавай. У здымках Анатоля Клешчука бачны найперш вобраз, а сам аўтар застаецца дзесьці ўбаку як незаўважны сведка бегу часу. Кампазіцыя кадраў не ўспрымаецца як самамэта. Гэта праява найвышэйшага прафесіяналізму ў фатаграфіі, жывапісе, графіцы і г.д. Майстэрства дазволіла эмацыйнай характарыстыцы застацца галоўнай прыкметай твора – яно перашкаджае тэхналогіі захапіць увагу. Фатаграфіі Клешчука зразумелыя без дадатковых тлумачэнняў, падкупляюць натуральнасцю і пэўнасцю. У іх няма пастановачнай штучнасці, смакавання фактурай разбурэння. На фотаплёнцы захавалася шмат з таго, што ўжо не існуе. Засталіся апошнія жыхары вёсак, апошнія дамкі... Творы Клешчука адлюстроўваюць засяроджанасць чалавека на праблемах унутранага свету, што становіцца адметнай рысай мастацтва Беларусі апошніх дзесяцігоддзяў. Здымак майстра дазваляе ўважліва ўгледзецца ў герояў драматычнага часу, асэнсаваць, што адбылося, зрабіць высновы. Мастацтва стамілася ад другарадных пытанняў і прагне адраджэння ў жыцці.

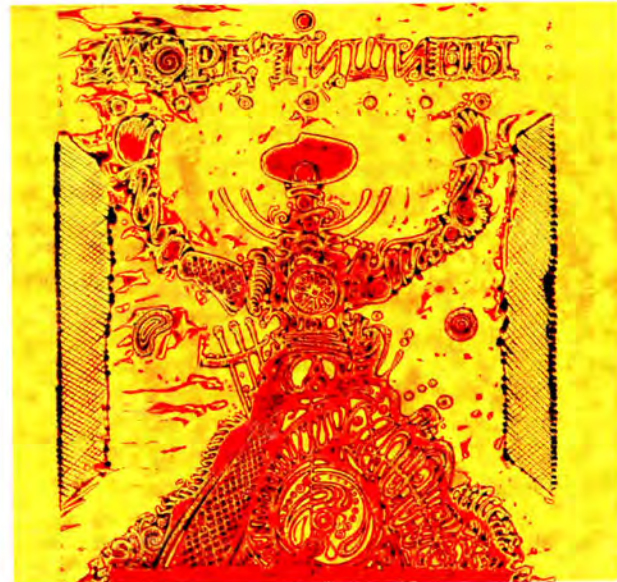
Міхал Баразна. Preview. *Фатаграфія. Верасень–лістапад 2001*.

У творчасці мастака і мастацтвазнаўца Міхала Баразны тэма Мінска – адна з найбольш любімых, да яе ён увесь час вяртаецца, як вяртаешся да чалавека, з якім пражыў шмат гадоў, якога кахаеш, з якім ніколі не здолееш развітацца. «Убачыў – сфатаграфаваў. Я не буду шукаць тое, чаго няма,» – гэтыя словы М.Баразны адносяцца не толькі да Мінска. І не шукае – ды вось толькі, пабачыўшы хоць раз гэтыя фотаздымкі, пачынаеш сам шукаць: а дзе ж гэта? Паравоз «Сталін», «вочы горада», маскі на будынку Беларускага тэатра, надпіс «Увага! Не стаяць!» у старым мінскім дворыку, вазы класічнага ўзору...

«Preview» – «Прагляд». Прагляд усяго таго, што не паспяваеш заўважыць у мітусні штодзённага жыцця, павольная, няспешная прагулка па праспекту ад цырка да плошчы Перамогі. «Preview» з'яўляецца працягам серыі графічных твораў паводле п'есы «Пустых словаў не шкадуючы...», што экспанаваліся ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі ў 1999 г. падчас правядзення выставы «Chron-A-Topos». М-Галерэя прадставіла серыю чорна-белых і каляровых здымкаў аўтара, дзе асноўным элементам з'яўляюцца вазы галоўнага мінскага праспекта.



Пры вырашэнні тэмы аўтар менш за ўсё вылучае парадны аспект феномена «мінскай сітуацыі». Яго творы – гэта разважанне пра дачыненні мастацкай культуры і штодзённай рэальнасці, дзе нельга аддзяліць дакументальныя фотавыявы ад тэкстаў, каментарыяў і публічных крытычных выступленняў мастака. Аўтара экспазіцыі цалкам задавальняе, што яго не ўключаюць у групоўкі мінскіх фотамастакоў, фатографаў. Сябе ён ніколі не называе фотамастаком, хоць абараніў акадэмічны дыплом па фотаграфіцы пад кіраўніцтвам У.Цырэнцьева.



Лічыць, што фотакамера найбольш зручны і даступны інструмент, але далёка не ідэальны для тых, хто не мае часу на графічнае ўвасабленне ўласных ідэяў. Свае выставы часта называе мастацтвазнаўчымі фотапраектамі, дзе рэцэнзаванню падлягаюць толькі сюжэт і яго кантэкст. Ілюструе эмацыйныя характарыстыкі навакольнага асяроддзя, лічыць важнай якасцю ўменне заўважаць іх, аналізаваць, а не канструяваць у сваёй свядомасці. Большасць праектаў мае значную працягласць па часу (напрыклад, мінскія вазы пачаў здымаць яшчэ на пачатку 1980-ых гадоў).

Каментарый Міхала Баразны:

«Варыянты мясцовых гарадскіх каларытаў. У Венецыі – зіхаценне каляровых блікаў на сценах уздоўж каналаў. У Боне – каланада ржавых газавых труб ля мастацкага музея. Амстэрдам – перакошаныя вокны, у іх – твары. Мінск – ...

Гэта вельмі складаны горад. Яго, у адрозненне ад любімага чалавека, можна адначасова любіць і ненавідзець.

У ім не відаць "тыпова сталічнага рэльефу", шырокай ракі, хрэстаматыйных шэдэўраў сусветнага дойлідства. Першае, што кідаецца ў вочы па вяртанні ў Мінск, – на вакзале шмат сумных людзей. Штокрок насельніцтва дэманструе не шчырыя ўсмешкі, а халодную добразычлівасць. Хутчэй, што ўсё пазітыўнае схавана недзе глыбока-глыбока, як апошні скарб жыццёвасці, які перадаецца ад пакалення да пакалення, як патаемны сімвал прыналежнасці да сусвету.

Мінскія рэстаўратары рэстаўруюць правінцыялізм.

Гарадскі алагічны вір фактураў і формаў прыцягвае ўвагу, інспіруе нерэальныя вобразы з самых рэальных, але — яны найбагацейшыя на адценні. Ёсць шмат іншых, маленькіх і не вельмі гарадоў, але тут адчуваецца сутыкненне магутных прастораў, тут мроіцца адначасова Стары і Новы Мінск, які яшчэ магчыма стварыць з дапамогай сапраўднай мастакоўскай фантазіі.»

Дзяніс Сінюгін. Дробязі жыцця. *Снежань 2001 – студзень 2002.*

У Дзяніса Сінюгіна ёсць незвычайнае захапленне – «дробязі». Гэта старыя кнігі, якія перажылі не адных гаспадароў, манеты, ключы ад даўно не існуючых дзвярэй, лісты з гербарыя, калекцыі жукоў і ракавінак – аскепкаў нечага жыцця, якія падсілкоўваюць фантазію мастака. Сінюгін мудрагеліста ператасоўвае, перастаўляе, сартыруе цалкам будзённыя рэчы, дае ім новае жыццё. Як у дзіцячай калекцыі, тут пазалочаная ракавінка прытулілася побач з іржавым ключом. А манета з невядомай краіны мірна ўжываецца са стракатым пёркам і пагнутым рыбалоўным кручком. Усё гэта падпарадкоўваецца дакладнай іерархіі, зададзенай аўтарам. Кожны асамбляж – маленькая п'еса, дзе абавязкова ёсць прыма і другарадныя персанажы разыгранай сцэны.

Дробязі жыцця як прадметы творчасці...

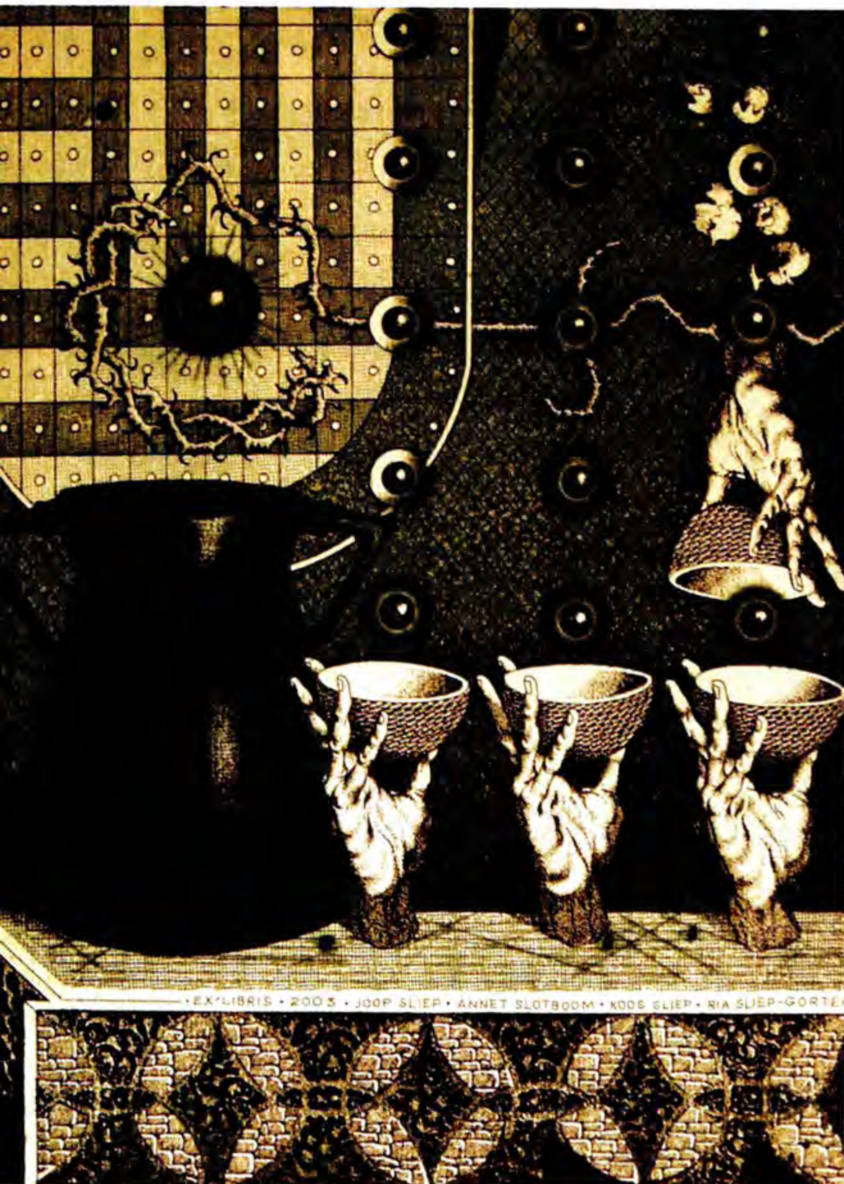
Уладзімір Парфянок. Недакладныя факты з месца падзеі. *Фатаграфія. Студзень – люты 2002.*

«Мы поўныя ілюзій, што фотакамера дапамагае нам спасцігнуць невядомы свет. Гэта часткова так, але ў большасці выпадкаў фотакамера дазваляе нам толькі фіксаваць нашу разгубленасць пры сустрэчы з іншай рэальнасцю, нашу няўпэўненасць у тым, што пабачанае нашымі вачамі можа быць зразумелае нашым розумам, – лічыць Уладзімір Парфянок. – Распаўсюджаную думку, што фатаграфія – гэта аб'ектыўны дакумент, дакладнае сведчан-

Р. Суставў. Мора цішыні. Каляровы лінарыт. 2002.

К. Сумарава. Антык. Алей. 2003.





Ю. Якавенка. Маленькія рознасці. Афорт. 2003.

Ю. Алісевіч. Каляровыя згадкі. Акварэль, лаўкас. 2002.

не тых падзеяў, якія разгортваліся перад камерай фатографа, надзвычай складана, а часам і амаль немагчыма абвергнуць. Але ж калі паспрабаваць зазірнуць у глыб працэсу фатаграфічнага адлюстравання аб'ектыўнай рэальнасці, то можна знайсці пэўны «дэфект»: прывіднасць, умоўнасць праўдападобнасці, якія ёсць у фотаадлюстраванні. І гутарка нават не пра двухмернасць і колеравую несуадноснасць чорна-белага адбітку, які не падуладны ніякім наступным маніпуляцыям. Выбар фатографам канкрэтнага моманту адлюстраванай падзеі і далейшая яго інтэрпрэтацыя аўтарам здымка і гледачом падкрэсліваюць суб'ектыўную прыроду фатаграфічнай практыкі».

Фотаздымкі, якія былі прадстаўлены на выставе, зроблены ў розны час і ў розных месцах. Але іх аб'ядноўваюць аўтарскія сумненні ў тым, што існае асяроддзе можа быць «раскадзіравана» з дапамогай фатаграфіі (больш таго, што рэальнасць увогуле можа быць спасцігнутай).

Сяргей Поклад. Вільня: сілуэты колераў. *Жывапіс. Люты – сакавік 2002.*

Творы віленскага мастака Сяргея Поклада па-свойму музыкальныя – пэўны варыянт гукавага ландшафту ў жывапісе. Палотны для яго – неад'емныя ад мелодыі. Але галоўнае месца належыць усё ж такі колеру. На агульным цёмным фоне палатна, які сімвалізуе глыбоканізкае гучанне старадаўняй Вільні ці вясковага краявіду, нараджаюцца высокія і тонкія гукі – акцэнты скрыпкі, флейты, гучыць пісьмо шырокім пэндзлем або мастыхінам. Нітуючыя рытмы надаюць рухам фарбавых палёў выключную повязь акорда.

Свае адчуванні прасторы аўтар адкрывае універсальнай мовай мастацтваў, без няпэўнасцей модных канцэпцый. Гэта дазваляе выявіць канкрэтнасць месца і часу без банальнага цытавання сілуэтаў вядомых помнікаў архітэктуры і колераў сцяга або рэфлексій на пост-мадэрн. Аўтар абірае для сябе універсальнасць прыроды мастацтваў, якая не патрабуе перакладчыка. На ўласным прыкладзе мастак дэманструе шматграннасць сучаснага выяўленчага мастацтва, якое спавядае вольны выбар і пошук гармоніі ў стылявым бязладдзі пераходнага часу.

Жывапісныя творы Поклада адлюстроўваюць не прыдуманы спектакль, а рэальны жыццёвы свет, які не ўціскаецца ў штампы спрытнага крытыка і ў межы рэпрадукцый. Тут – згустак шчырых эмоцый, які не заменіш пераказам розных ускосных фактаў, апісаннем мясцінаў дзяцінства і разважаннямі пра ўплыў палітычнага клімату. Паміж радкамі біяграфічных звестак – нялёгкі пошук свайго шляху, сцверджанне ўласных пачуццяў.

Палотны аўтара разлічаны на ўспрыманне ў цішыні, яны поўныя сумневаў, збег якіх вядзе няспынную дыскусію. Сённяшні час патрабуе, каб гледача не шакіравалі, не агітавалі, а акрылялі шчырасцю, пэўнасцю погляду, адводзілі ад другасных праблемаў. Карціны Сяргея Поклада не правакуюць тэрміновага ўдзелу ў мастацкай акцыі, няма тут заклікаў да чарговай радыкальнай перабудовы культуры ці па-дзіцячаму наіўных спробаў яе выратавання. У жывапісе сабраны разам мінулае, толькі што ўзніклыя ўяўленні аўтара і чаканне будучыні. У яго працах багата рамантычных рысаў, якіх так не стае сённяшнім мастакам.

Створанае аўтарам адносіцца да традыцыі фігуратыўнага жывапісу, дзе праўдзівая карціна стану рэчаў адлюстравана ў звыклых для ўспрымання формах. Побач існуюць, здавалася



б, простыя сюжэты штодзённага жыцця і вонкава складаныя, звязаныя з канкрэтнымі падзеямі, болем за родныя мясціны. Трывіяльнасць пэўных сюжэтаў – напамін з боку мастацтва пра адвечную прыгажосць у звычайным. Творы мастака блізкія сучаснікам, іх «нармальнасць» – праява шчырасці таленту. Блукаючы віленскімі вуліцамі, цяжка ўявіць сярод іх манументальную пластыку мадэрна.

Юрый Алісевіч. Каляровыя згадкі. *Графіка. Сакавік – красавік 2002.*

Творчасць мастака Юрыя Алісевіча належыць да той плыні сучаснай беларускай кніжнай графікі, якая моцна заявіла пра сябе на міжнароднай арэне ў сярэдзіне 1990-ых гадоў. Высокае графічнае майстэрства Алісевіча выяўляюць упэўненая ўтаймаванасць тонкіх ліній і маштабнае бачанне агульнай структуры кампазіцыі. Характэрная рыса твораў – уключэнне панарамных краявідаў, погляд на іх з верхняй кропкі, з даху старога дамка, дрэва ці ўзгорка.

Вобразы мастака вылучаюцца выразным псіхалагізмам, далікатнасцю і згарманізаванасцю колеравых спалучэнняў, казачнасцю і метафарычнасцю пластычнай мовы.

Павел Татарнікаў. Дом, пабудаваны з дзвярэй. *Графіка. Май – ліпень 2002.*

У аснову першай персанальнай выставы Паўла Татарнікава пакладзена нізка вершаў-песень беларускага барда Алеся Камоцкага. Ілюстраванне паэзіі лічыцца адным з самых складаных жанраў кніжнай графікі. Пры афармленні паэтычнага твора часта проста немагчыма дэталізаваць сюжэт. У творах, зробленых да выставы, Павел дэманструе значную ступень вобразнага абагульнення, уменне перадаваць мелодыку літаратурнай крыніцы графічнымі сродкамі.

Вольга Нікішына. Цыферблат. *Графіка. Верасень 2002.*



Выстава Вольгі Нікішынай прадоўжыла серыю персанальных выставаў маладых беларускіх мастакоў – удзельнікаў Трэцяга Міжнароднага тэматычнага выставачнага праекта «Вокны аднаго горада» (Мінск, Магілёў, Полацк, Брэст, Гродна, 2001 – 2002).

Назва выставы – «Цыферблат» – узята з вершаў Бэлы Ахмадулінай, прапанаваных Вользе ў якасці тэмы-асновы. Творы, прадстаўленыя на выставе, не сталі прамымі ілюстрацыямі. Гэта графічнае асэнсаванне вядомага паэтычнага твора, заснаванае на жыццёвым і творчым вопыце маладой мастачкі.

Раман Сустаў. Мора цішыні. *Графіка. Кастрычнік – лістапад 2002.*

Раман Сустаў – адзін з найбольш яркіх выпускнікоў кафедры графікі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў апошніх гадоў. Яшчэ падчас вучобы ў акадэміі ён удзельнічаў у шматлікіх мастацкіх выставах і конкурсах у Беларусі і замежжы, быў неаднаразова адзначаны прызамі і дыпломамі.

«Мора цішыні» – першая персанальная выстава Рамана Сустава. Першая частка выставы прадстаўляе серыю работ „Лісты аднаго горада", чатыры з якіх былі паказаны на Трэцім Міжнародным тэматычным выставачным праекце «Вокны аднаго горада», а дзве экспанаваліся ўпершыню. Творы гэтай серыі складзены з мноства невялікіх фрагментаў – знакаў-пасланняў, закадзіраваных узаемапранікальных эпізодаў гарадскога жыцця розных гадоў.

Другая частка экспазіцыі склалася з серыі новых паліхромных работ у змешанай тэхніцы, падрыхтаваных спецыяльна для М-Галерэі. Называецца серыя, як і выстава, «Мора цішыні». Работы нараджаліся пад уражаннем твораў класікаў яўрэйскай паэзіі Хаіма-Нахмана Бяліка, Гірша Рэлеса, Айзіка Платнера ў перакладзе Рыгора Барадуліна.

Работа над серыяй працягваецца, і ў маі – ліпені 2003 г. плануецца новы паказ у М-Галерэі.



Ю. Якавенка. Маленькія рознасці. Афорт. 2003.

А. Басалыга. З серыі «Неадпраўленыя лісты». Афорт. 2001.

Анатоль Кляшчук. Снежань, Мюнхен. *Фатаграфія. Лістапад – снежань 2002.*

Той снежань застаў мінскага фатографа Анатоля Клешчука на беразе Ізара. Быў гэта чарговы сюрпрыз яго лёсу або выпадковасць – немагчыма ні здагадацца, ні растлумачыць. Ён сам выбраў горад, у які яго ніколі асабліва не цягнула, і час, які даўно марыў правесці дзе-небудзь паміж Лепелем і Ушачамі. Ён ужо прывык да своеасаблівых творчых ахвяраў і блытаніны ў сваім амаль вандроўным жыцці, і тут зноў выправіўся ў чарговае невядомае падарожжа. Але толькі трапіў у абдымкі вуліц, якія кіруюць да Фраўэнскірхе і на Марыенхоф, зразумеў, што менавіта тут ён і павінен быў апынуцца ў канцы восені або пачатку зімы.

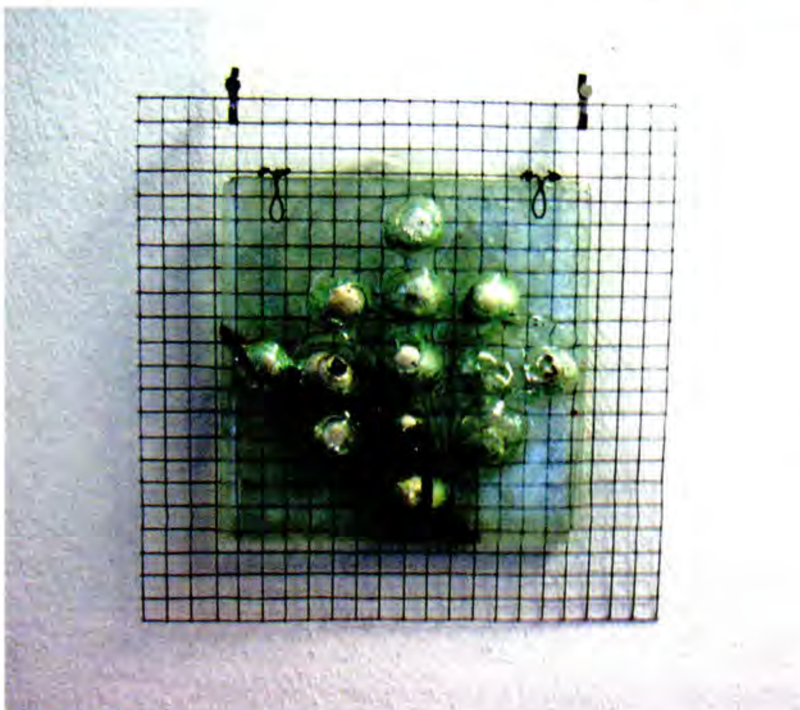
Нізкае сонца, якое рэдка зазірае ў сонныя вокны старых дамоў, туманная раніца, якая пераходзіць у прыцемкі, лісце, якое засталося зімаваць на галінах, першы снег на веласіпедах... Сталая змена дэкарацый надвор'я на фоне бясконцых славутасцяў баварскай сталіцы.

«Мюнхен узнагародзіў мяне жаданнем фатаграфаваць, – прызнаецца аўтар. – З-за працы ў штодзённай газеце гэта



В. Пятроў. Зялёная сцяна старога дома. Папера, акварэль. 2001.





В. Сазыкіна. Аб'екты са шкла. Шкло, метал. 2002–2003.

жаданне даўно перайшло ў мары. Канешне, я не спяшаўся фіксаваць усё пабачанае з вежы царквы святога Пятра або ў першых чэргах перадкаляднага рынку – галоўнай гарадской падзеі гэтай пары года. Я хацеў застацца выпадковым сведкам снежня 2001 года».

Госць, выпадковы сведка, часовы жыхар Мюнхена – гэты статус абумовіў зварот да рэпартажнасці. У сюжэты рэдка трапляюць знакамітыя саборы, фантаны і помнікі горада. Кляшчук не імкнецца да нечаканага ракурсу або складанай кампазіцыі, тэхнічна не ўскладняе фотаздымкі рознымі вытанчанасцямі. Тым цікавей яго часам неабыякавы, часам адстаронены погляд на немітуслівую плынь мюнхенскага жыцця снежня 2001 г.

Вольга Сазыкіна. Аб'екты са шкла. *Снежань 2002 – студзень 2003.*

Снежань асацыюецца з Калядамі і Новым годам, з ёлкаю, упрыгожанай крохкімі цацкамі і бліскучымі гірляндамі, са святочным настроем і зіхатлівымі адбіткамі агеньчыкаў свечак у люстэрках.

Пачатак месяца, калі няма яшчэ перадсвяточнай мітусні і таропкіх думак пра падарункі, – самы лепшы час адкрыцця выставы аб'ектаў са шкла. Шкло – улюбёны матэрыял Вольгі Сазыкінай, мастачкі таленавітай і надзіва living рознабаковай. Графіка, жывапіс, інсталяцыі, аб'екты, пластыка малых формаў, ручная папера – творы Вольгі Сазыкінай заўжды нечаканыя і шматгранныя. Універсальнасць мастака – з'ява досыць рэдкая, а паспяховая праца ў розных тэхніках, якія не маюць паміж сабою нічога агульнага, сустракаецца зусім рэдка. Канцэпцыі мастачкі заўжды вытанчаныя і нескладаныя для ўспрымання.

Новыя работы Вольгі Сазыкінай, якія былі створаны спецыяльна для выставы ў М-Галерэі, аб'яднаны назваю «Аб'екты са шкла». Каляровае і празрыстае шкло, люстэркі, ракавіны, метал, камяні, дрэва – мастачка выкарыстоўвае розныя матэрыялы. Вынік яе працы – люстэркі, дэкаратыўныя ўпрыгажэнні, калажы, асамбляжы, якія ўносяць колер, настрой і свята ў цёмныя снежаньскія вечары.

Аляксандр Сувораў. Міфалагемус. *Жывапіс. Студзень – люты 2003.*

Магілёўскі мастак Аляксандр Сувораў стварае ўласныя міфы.



В. Сазыкіна. Фота А. Клешчука.

Яго працы – гэта жывапісная словатворчасць – са складоў, słоваў, тэкстаў, міфаў з вычварнай вяззю літар-штрыхоў. «Паветра» яго твораў узнікае з жывапісных міфаў, дзе даўно мінулыя падзеі пераклікаюцца з сённяшнім днём. Міфы жывуць у памяці і ў падсвядомасці, праяўляюцца ў новым, жывапісным абліччы.

Аляксандр Сувораў:

Я ўглядаюся ў свае творы, як у люстэрка,
Дзе мінулае і будучыня
Паўстаюць праз гульню фарбаў
У няспынным міфазвароце.

Юрый Якавенка. Маленькія рознасці. *Графіка. Люты – сакавік 2003.*

Калі ёсць Маленькія Рознасці, павінны быць і Вялікія. Гэта нешта іншае, са свету абстрактных рэчаў, рэфлексія на пажоўклы канспект «філасофіі духу» і нават не ўспамін аб школьных уроках матэматыкі. Напэўна, гэта тое самае, чым мастак не жадае падзяліцца з натоўпам, але пры гэтым без знешняга супрацьстаўлення іншым. Гэта адрозненне ва ўспрыманні знешняга асяроддзя паміж выпадковым гледачом і самім мастаком (для-сябе-існага). Аўтар артыстычна спекулюе майстэрствам, хавае ў складаных знакава-кодавых сістэмах, нерукатворных мігатлівых структурах, філігранных штрыхах і невялікім фармаце сваё незвычайнае стаўленне да вялікага свету. Ён мае справу толькі са сваімі ўнутранымі азначэннямі. «Маленькая рознасць» (унутраны свет мастака) – такая ж складаная і манументальная рэч, як і вялікая, толькі разглядваць графіку трэба зблізу, каб у поле зроку як мага менш трапляла мітуслівасці.

Цыкл твораў «Маленькія рознасці» складзены па прынцыпу дзённікавых запісаў. Сама форма дзённіка не прапануе адзінства тэмы, фармату, колеру. У цыкле няма ні пачатку, ні канца. Ёсць творы цалкам самастойныя, ёсць такія, што сэнсава залежаць адзін ад аднаго і складаюць ланцужок пэўных ідэяў, задумаў. Мастака цікавіць шматзначнасць жыцця ва ўсіх яго праявах, магчымасць працягу «дзённікавых запісаў».

«Гэта спроба выказацца ў пэўны момант, у канкрэтнае імгненне, спроба ўтрымліваць сітуацыю, упрыгожыць, дэкараваць яе, – адзначае Якавенка. – Маё захапленне ў апошні час – акватынта, таму што раней я зусім не займаўся гэтай тэхнікай. Сёння я з задавальненнем у ёй працую і сумяшчаю акватынту з тым, што ўжо маю ў сваім графічным набытку. Я заўжды надаваў вялікую ўвагу эксперыментам, але не рэвалюцыйным. Тэхналогія ў маіх работах адыгрывае надзвычай важную ролю».



На адкрыцці выставы Р. Сустава «Мора цішыні». Злева направа: Х.Э. Мюлер, К. Кенігсберг, Р. Сустаў, Р. Барадулін. 2002.

Хроніка М-Галерэі Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску:

2000

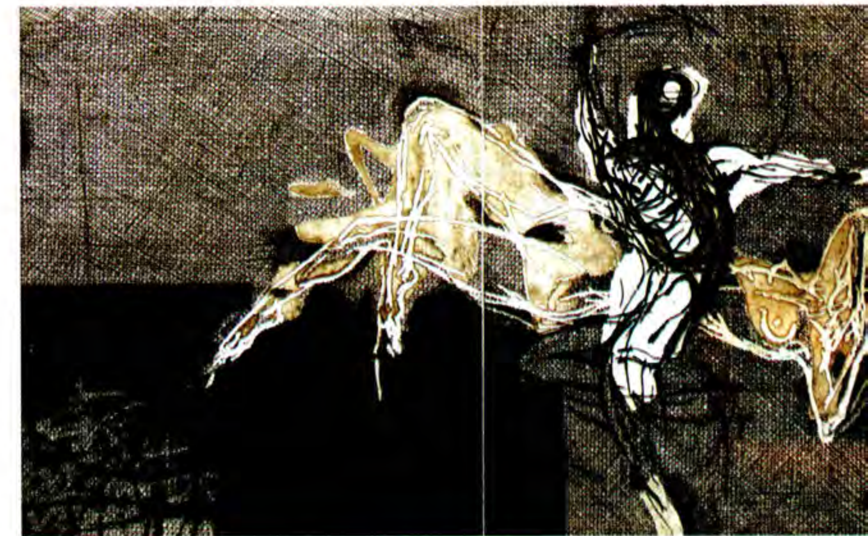
Дзяніс Сінюгін. Тэма: Германія. Месца: Брэмен. *Фатаграфія. Снежань.*

2001

Ігар Саўчанка. Над усёй Германіяй – бясхмарнае неба. *Фатаграфія. Студзень – люты.*
Вольга Сазыкіна. Аўтабіяграфічныя паверхні. *Люты – сакавік.*
Віктар Пятроў. Зялёная сцяна старога дома. *Графіка. Сакавік – красавік.*
Анатоль Кляшчук. Жыццё. *Фатаграфія. Красавік – май.*
Міхал Баразна. Preview. *Фатаграфія. Верасень – лістапад.*
Дзяніс Сінюгін. Дробязі жыцця. *Снежань 2001 г. – студзень 2002 г.*

2002

Уладзімір Парфянок. Недакладныя факты з месца падзеі. *Фатаграфія. Студзень – люты.*
Сяргей Поклад. Вільня: сілуэты колераў. *Жывапіс. Люты – сакавік.*
Юрый Алісевіч. Каляровыя згадкі. *Графіка. Сакавік – красавік.*
Андрэй Басалыга. Неадпраўленыя лісты. *Графіка. Красавік – май.*
Павел Татарнікаў. Дом, пабудаваны з дзвярэй. *Графіка. Май – ліпень.*
Вольга Нікішына. Цыферблат. *Графіка. Верасень.*
Раман Сустаў. Мора цішыні. *Графіка. Кастрычнік – лістапад.*



В. Нікішына. Цыферблат. Афорт, мецца-тынта. 2002.

Анатоль Кляшчук. Снежань, Мюнхен. *Фатаграфія. Лістапад – снежань.*
Вольга Сазыкіна. Аб'екты са шкла. *Снежань 2002 г. – студзень 2003 г.*

2003

Аляксандр Сувораў. Міфалагемус. *Жывапіс. Студзень – люты.*
Юрый Якавенка. Маленькія рознасці. *Графіка. Люты – сакавік.*
Андрэй Духоўнікаў. Віцебскі накцюрн. *Графіка. Сакавік – красавік.*
Кацярына Сумарава. Антык. *Жывапіс. Красавік – май.*
Раман Сустаў. Мора цішыні. Частка 2. *Май – чэрвень.*

Пераклад з рускай мовы.

М-Галерэя Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску выказвае ўдзячнасць за супрацоўніцтва мастакам Андрэю Басалыгу, Анатолю Клешчуку, Вользе Нікішынай, Уладзіміру Парфянку, Віктару Пятрову, Сяргею Покладу, Ігару Саўчанку, Вользе Сазыкінай, Дзянісу Сінюгіну, Аляксандру СуСувораву, Раману Суставу, Паўлу Татарнікаву, Юрыю Якавенку.

Асаблівая падзяка нашаму кансультанту, мастаку і мастацтвазнаўцу Міхалу Баразне.

Супрацоўніцтва, відавочнае праз відавочнае

Гётэ-Інстытут Інтэр Нацыёнэс у Мінску і Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь

Уладзімір ПРАКАПЦОЎ

Пракапцоў Уладзімір Іванавіч – *дырэктар Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, кандыдат мастацтвазнаўства.*

Вось ужо дзесяць гадоў працягваецца плённае творчае супрацоўніцтва Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь з Гётэ-Інстытутам у Мінску. І хоць па гістарычнай працягласці гэты тэрмін невялікі, выставы, якія амаль штогод прывозіліся з Германіі, нязменна выклікалі вялікую цікавасць з боку беларускага гледача і сталі яскравай старонкай у летапісе выставачнай дзейнасці нашага музея.

Перыяд станаўлення ў Беларусі Гётэ-Інстытута супаў з дзяржаўнай перабудовай і абнаўленнем нашых краін. Новая дзяржаўная палітыка садзейнічала больш цеснаму супрацоўніцтву ў галіне мастацтва. Мінчане і жыхары Беларусі атрымалі магчымасць глыбей пазнаёміцца з мастацтвам Германіі ХХ стагоддзя, стагоддзя вялікіх узрушэнняў і катаклізмаў, стагоддзя новых плыняў у мастацтве Еўропы.







Ц. Ульрыхс. З серыі «Landschafts-Epiphanien». Каляровае фота. 2000.

Першыя кантакты Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь з Гётэ-Інстытутам адносяцца да 1992 года. У жніўні гэтага ж года ў Мінск прыбыла дырэктар Гётэ-Інстытута ў Маскве Кацінка Дзітрых ван Верынг. Падчас яе сустрэчы з дырэктарам музея Ю.А.Карачуном адбылася першая размова пра магчымасці ўзаемнага супрацоўніцтва на 1993 год. Музею для экспанавання былі прапанаваны наступныя выставы: «Графіка экспрэсіяністаў»; «Нямецкая графіка 1960-ых»; «Нямецкая графіка 1970-ых»; «Нямецкая графіка 1980-ых».

Такім чынам, беларускі глядач атрымаў унікальную магчымасць пазнаёміцца з лепшымі дасягненнямі нямецкай графікі ХХ стагоддзя.



Д. Сінюгін. З серыі «Ілюзія адлегласцяў». Каляровае фота. 2000.

Адкрыццё першай выставы, «Графіка экспрэсіяністаў», адбылося ў музеі 10 сакавіка 1993 года. На ёй быў прадстаўлены 121 графічны аркуш (афорты, ксілаграфіі, літаграфіі) вядучых майстроў групаў «Мост» і «Сіні коннік». Упершыню беларускія гледачы змаглі ўбачыць работы знакамітых экспрэсіяністаў: Э.Хекеля, М.Пехштэйна, Э.Кірхнера, П.Клее, Ф.Марка, М.Бекмана, О.Дзікса і інш.

У чэрвені 1993 года ў Мінску адкрыўся Гётэ-Інстытут на чале з Верай Багальянц. І ўжо наступная выстава, «Нямецкая графіка 1960-ых», была арганізавана пры яе актыўным удзеле. Гэта выстава, як і дзве наступныя («Нямецкая графіка 1970-ых», «Нямецкая графіка 1980-ых»), адлюстравала самыя значныя дасягненні ў мастацтве Германіі гэтых дзесяцігоддзяў. У экспазіцыях выставаў разам з графікай было прадстаўлена і мастацтва фатаграфіі. Беларускія гледачы сустрэліся з творчасцю вядучых нямецкіх мастакоў – Й.Бойса, Ю.Докупіла, А.Пэнка, К.Хёдзіке, Р.Фецінга, З.Польке, М.Люперца, Х.Кіколя, Й.Імендорфа, Г.Рыхтэра, Д.Рота, Г.Базеліца, Б.Палерма. Падчас арганізаванай у музеі сустрэчы з мастакамі, студэнтамі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў (люты 1994 г.) вядомы мастацтвазнаўца, прафесар Ёханес Кладэрс, даў яркую характарыстыку мастацкаму жыццю Еўропы і Германіі 1970 – 1980-ых гадоў.

Выстава графікі Эрнста Барлаха (1994) працягвала тэму экспрэсіянізму ў мастацтве Германіі. Канструктывізм 20-ых гадоў прадставіла выстава работ вядомага графіка-дызайнера Антона Штанкоўскага (1994), а *«нямецкі югендштыль»* пачатку ХХ стагоддзя – выстава графікі Макса Клінгера (графічныя цыклы, фантазіі мастака – «Аб смерці», «Амур і Псіхея», «Ева і будучыня», «Жыццё» і інш., 1995 г.). І калі выставы Э. Барлаха, М. Клінгера рыхтаваліся для розных катэгорый гледачоў, то дызайнерская графіка, фотаздымкі Штанкоўскага, безумоўна, выклікалі вялікую цікавасць, перш за ўсё, у спецыялістаў-дызайнераў і студэнтаў.

Дырэктар Гётэ-Інстытута Вера Багальянц актыўна падтрымлівала культурныя ініцыятывы. Так, у 1995 г. музей і Гётэ-Інстытут удзельнічалі ў Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Праблемы развіцця выяўленчага мастацтва ў постсацыялістычных краінах Усходняй і Заходняй Еўропы». На канферэнцыі рабілі даклады мастацтвазнаўцы Беларусі, Расіі, Аўстрыі, Англіі, Германіі, Польшчы, Венгрыі. Інтэграцыі беларускага мастацтва ў еўрапейскі кантэкст садзейнічалі праекты, ініцыяваныя Верай Багальянц, якія аб'ядноўвалі мастакоў Беларусі, Германіі, Францыі. Гэтыя праекты прадугледжвалі дзве часткі: творчую лабараторыю і выставу. Першы праект з гэтага шэрага ажыццявіўся ў 1999 г. («Літаграфія»). Ён аб'яднаў мастакоў – прыхільнікаў тэхнікі літаграфіі. На працягу тыдня Таццяна Радзівілка, Канстанцін Селіханаў (Беларусь), Олівер Косак (Германія), Міхаэль Вайснер (майстар-друкар, Вышэйшая школа мастацтваў, Лейпцыг, Германія), Кенет Альфрэд (Францыя) працавалі разам у друкарскай майстэрні мінскага майстра-друкара Дзмітрыя Васільевіча Малаткова. Гэта быў, несумненна, вельмі плённы і карысны вопыт сумеснай працы. Выстава, што адкрылася, прадэманстравала як рознасць, так і агульнасць творчых пошукаў мастакоў. Наступны праект, «Ілюзія адлегласцяў» (2000), аб'яднаў мастакоў Беларусі (Міхал Баразна, Дзяніс Сінюгін), Германіі (Цім Ульрыхс, Штэфан Холекамп), Францыі (Богдан Канопка), якія займаюцца фатаграфіяй.

На вялікі жаль, большасць выставаў, арганізаваных Гётэ-Інстытутам, прысвечаны выключна мастацтву графікі. Выстава палотнаў Міхаэля Моргнера (1995) – адзіная ў Нацыянальным мастацкім музеі, што знаёміць з нямецкім жывапісам другой паловы ХХ стагоддзя. Манументальныя драматычныя палотны Моргнера, аб'яднаныя ў дзве асноўныя тэмы – «Яўрэйскі рэквіем» і «Нямецкі рэквіем», – роздум мастака аб лёсе чалавека і свету.

Карыкатуры, малюнкі вядомага сатырычнага часопіса «Сімпліцысімус» былі прадстаўлены на выставе, якая адкрылася ў лютым 1997 г. Сярод пастаянных аўтараў гэтага часопіса быў Генрых Цыле. Выстава яго малюнкаў і фотаздымкаў экспанавалася ў музеі ў той жа час. Для многіх гледачоў яна адкрыла невядомага Цыле – таленавітага фатографа.

Вялікай падзеяй для аматараў мастацтва стала знаёмства з графічнымі работамі Макса Эрнста (1998). Экспазіцыя складалася са 146 графічных аркушаў, якія прадстаўлялі важнейшыя перыяды творчасці мастака, а таксама ілюстрацыі тэкстаў такіх аўтараў, як Сэмюэл Бекет, Льюіс Кэрал, Клейст, Брэнтана, Арнім і іншых, створаных мастаком за перыяд з 1919 па 1947 гады.

Апошнім часам супрацоўніцтва музея з Гётэ-Інстытутам, на жаль, стала не такім актыўным, як у папярэднія гады. У 2001 г. адбылася выстава «Паула Мадэрзон-Бекер і мастакі Ворпсведэ» з арыгінальнымі малюнкамі Паулы Мадэрзон-Бекер, графікай мастакоў, якія жылі і працавалі паблізу Брэмена, – Ф.Макензена, Х.Фогелера, О.Мадэрзона, Ф.Овербека. У 2002 г. мастацтва Германіі 1970 – 1980-ых гг. прадстаўлялі работы Норберта Крыке. Яго малюнкі, абстрактная скульптура выклікалі вялікую цікавасць у гледачоў. У ліпені 2002 г. у музеі па запрашэнню Гётэ-Інстытута з лекцыяй «Марк Шагал у Германіі» выступіла супрацоўнік Яўрэйскага музея ў Франкфурце-на-Майне Анета Вебер. Лектар апавядала аб лёсе твораў Марка Шагала ў Германіі, аб калекцыях і калекцыянерах, якія ў 1920-ыя гады набывалі работы мастака.



Б. Канопка. Мінск, Беларусь, 1999. Срэбны друк. 1999.

Позірк у будучыню

Супрацоўніцтва Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску і Музея сучаснага выяўленчага мастацтва

Наталля ШАРАНГОВІЧ

***Шаранговіч Наталля Васільеўна** – скончыла факультэт журналістыкі БДУ і аспірантуру БДАМ як мастацтвазнаўца, рэдактар аддзела выяўленчага мастацтва часопіса «Мастацтва». Аўтар шматлікіх артыкулаў у друку. Стажыравалася ў Германіі ў галіне журналістыкі і мастацтвазнаўства.*

Сёння сучаснае беларускае мастацтва мы ўспрымаем неаддзельна ад заходнееўрапейскіх мастацкіх традыцый. Праўда, працэс паяднання нас з заходнім светам праходзіў складана і небеспамылкова. Мастакі часта задавальняліся спрошчаным запазычваннем замежнага вопыту, адмаўляліся ад уласных метаду і стылю, не прымалі пры гэтым вартасцяў акадэмічнай адукацыі. На жаль, ніхто не зважаў на прыярытэт фігуратыўнага формапошуку як станоўчай рысы беларускай мастацкай школы, якая па сутнасці вылучала наша мастацтва ў еўрапейскіх межах і не адмаўляла ўваходжання ў сваю структуру новага мастацкага пластычнага мыслення і новых тэхналогій.

Усё гэта абумовіла неабходнасць сур'ёзнага міжнароднага дыялога (супольныя выставы, праекты, арганізацыя сталых экспазіцый мастацтва апошніх дзесяцігоддзяў). Другая палова 1990-ых прынесла беларускаму мастацтву ліхаманку міжнародных конкурсаў, замежных экспазіцый асобных мастакоў, канферэнцый, якія закранулі нямала пэўных мастацкіх аспектаў, але не мелі характару пастаяннага і мэтанакіраванага знаёмства з заходняй мастацкай культурай. Сёння імкненні мастакоў і мастацтвазнаўцаў накіраваны пераважна на грунтоўнае вывучэнне заходнееўрапейскіх традыцый і ўласных дасягненняў у мастацтве, а таксама пошук магчымасцяў збліжэння і супрацоўніцтва. І тут вялікую ролю адыгрываюць тыя структуры, якія дапамагаюць арганізоўваць мастацкія праекты, эксперыментаваць на культурнай ніве, займацца актыўнай мастацкай практыкай.

Адным з істотных фактараў, якія вызначаюць развіццё сучаснай мастацкай культуры, з'яўляецца магчымасць яе ўзаемадзеяння з культурамі іншых краінаў. У працэсе культурных кантактаў фарміруюцца новыя рысы і мацнее своеасаблівасць розных мастацкіх школ. Беларуская культура заўжды выяўляла свой інтэрнацыянальны характар, сваю глыбокую цікавасць да творчых пошукаў іншых народаў, найперш еўрапейскіх.

Новыя перспектывы адкрываюцца праз знаёмства з агульнаеўрапейскімі мастацкімі традыцыямі, кірункамі і вызначэнне прафесійнасці, адкрытасці сучаснага беларускага мастацтва. Мы маем шмат магчымасцяў пазнаёміцца з сучасным мастацкім еўрапейскім працэсам: праз каталогі, замежныя часопісы, праз Інтэрнет. Сталі звыклымі і выставы замежных мастакоў, праводзяцца сумесныя мастацкія акцыі. Гэта сведчыць пра цікавасць беларускіх мастакоў да пошукаў замежных творцаў, да духоўных каштоўнасцяў іншых народаў. На жаль, у асноўным міжнародныя кантакты беларускіх мастакоў не мэтанакіраваныя, часта другасныя і залішне спецыфічныя. Тлумачыцца гэта тым, што беларускія мастакі недастаткова ўсведамляюць уласны прафесіяналізм і мастацкі патэнцыял. Сустрэчы з замежнымі мастакамі, крытыкамі, музыкантамі, несумненна, узбагачаюць нас тэарэтычнымі ідэямі і мастацкім вопытам. Але па-за ўвагай і мастацтвазнаўчым аналізам застаецца шмат фактаў, якія неабходна мець на ўвазе, калі характарызуюцца заканамернасці міжнародных кантактаў прадстаўнікоў айчыннай мастацкай школы.

У міжнародных выставачных праектах вызначальнае месца займалі і займаюць нямецка-беларускія. Сярод найбольш вядомых – праекты і выставы, падрыхтаваныя пры ўдзеле Гётэ-Інстытута ў Мінску. Таму ёсць шмат тлумачанняў. Найперш – зацікаўленасць немцаў у прапагандзе сваёй культуры ў свеце. Тэрытарыяльная блізкасць Беларусі да Германіі з'яўляецца яшчэ адным станоўчым фактарам яе эфектыўнага супрацоўніцтва з нашай краінаю, а не проста прысутнасці ў якасці ганаровага прадстаўніка. Але можна пацешыць сябе і тым, асабліва зыходзячы са шматлікіх прыездаў у Беларусь на розныя выставы і міжнародныя праекты значных і знакамітых нямецкіх мастакоў, што беларуская культура рухаецца ў цікавым для заходнееўрапейскіх калегаў кірунку.



Ю. Якавенка. Архіпелаг. Афорт. 2000.

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва стаў напачатку адной з выставачных пляцовак Гётэ-Інстытута, пазней – месцам сталага супрацоўніцтва. Гэты музей – самы малады ў Мінску сярод мастацкіх. Існуе ён з 1997 г., выставачныя плошчы мае не дужа вялікія, але прыдатныя для любога кшталту эксперыментавання. З пачатку дзейнасці вакол музея групаваліся мастакі розных мастацкіх кірункаў і ўзростаў, але найперш – сярэдняе і маладзейшае пакаленні, найбольш рухомыя і перспектыўныя ў сучасным мастацкім працэсе. Музей мае вопыт міжнароднага супрацоўніцтва, тут выстаўляліся мастакі са Швецыі, ЗША, іншых краінаў. Але ўсё гэта мела характар асобных адзінкавых акцый, якія не прэтэндуюць на праціг і нейкае абагульненне – традыцый, стыляў, мастацкіх з'яваў.

Супрацоўніцтва музея з Гётэ-Інстытутам пачалося толькі ў 1999 г., калі Інстытут узначаліла новы дырэктар – Хайке Э.Мюлер. У лістападзе адбылася фотавыстава «Германія ад 1945 года. Погляд трох пакаленняў адной сям'і». І з таго часу стала раз або два на год у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва адбываліся адкрыцці выставаў, прапанаваных Гётэ-Інстытутам.

Найбольшая колькасць выставаў адлюстроўвала набыткі ў нямецкім фотамастацтве, яны адрозніваліся па тэматыцы, па часу стварэння, па асаблівасцях фоташколаў, якіх нямала ў сучаснай Германіі. Для Германіі, дзе фатаграфія даўно лічыцца мастацтвам, а фатограф-прафесіянал – несумненным майстрам-мастаком, такое беражлівае стаўленне да фатаграфіі – справа натуральная. Для Беларусі вялікая колькасць фотавыставаў, дзе экспанаваліся і гістарычныя фотарэтраспекцыі, і рэпартажныя фотаздымкі, тэматычныя, канцэптуальныя фотасерыі, стала нечаканасцю. Усе гэтыя выставы адбываліся або ў буйных мастацкіх музеях і галерэях Беларусі, або ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. І гэта стала своеасаблівым прарывам у адносінах да фатаграфіі ў нашай краіне. Менавіта нямецкае фотамастацтва, актыўна прапагандаванае за апошнія дзесяць год Гётэ-Інстытутам, падняло ў нашым разуменні фатографаў да фотамастакоў, а беларускую фатаграфію з узроўню аматарскіх фотаклубаў на сучасны канцэптуальны ўзровень. Вынік відавочны. Калі раней у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва час ад часу з'яўляліся калектыўныя выставы беларускіх фотааматараў, то сёння там дэманструюцца серыі канцэптуальнага фота Ігара Саўчанкі, фотасерыі «апошняга беларускага рэаліста» ў фатаграфіі Міхала Баразны, фотарэпартажы Анатоля Клешчука, серыі здымкаў архітэктурных славутасцяў Беларусі Алега Лукашэвіча. Ствараецца новы раздзел калекцыі музея, прысвечаны беларускаму фотамастацтву, пра што даўно марылі супрацоўнікі выставачнага аддзела і дырэктар музея – народны мастак Беларусі прафесар Васіль Шаранговіч.

У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва адбыліся з 1999 г. некалькі значных фотапраектаў, падрыхтаваных Інстытутам міжнародных сувязяў (ifa). Акрамя ўжо названай, у чэрвені 2000г. адбылася выстава "Фота ў модзе – мода ў фота. Нямецкая фатаграфія моды 1945 – 1995"; у ліпені – жніўні 2002 г. фотавыстава "Марлен Дзітрых – легенда ў фатаграфіях"; у лютым 2003 г. – сумесная выстава беларускіх і нямецкіх фотамастакоў "Адроджаны свет. Яўрэйскае жыццё ў Цэнтральнай і Усходняй Еўропе з 1985 па 2000 год". Фатаграфіі з нямецкіх анімацыйных фільмаў разам з малюнкамі, фотакалажамі, карцінамі, лялькамі можна было ўбачыць у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва ў красавіку 2001 г. на выставе "Анімацыйнае кіно Германіі". Да кожнай выставы прапаноўваліся выдатныя каталогі з асобна дададзеным перакладам з нямецкай мовы.



В. Нікішына. З серыі «Вокны аднаго горада». 2000.

Праекты Гётэ-Інстытута падштурхнулі да супрацоўніцтва і беларускіх мастакоў. Вызначальная ў гэтым сэнсе выстава "Адроджаны свет. Яўрэйскае жыццё ў Цэнтральнай і Усходняй Еўропе", за аснову якой былі ўзяты фотаэцюды Эдварда Сероты (Вена) і двух беларускіх фотамастакоў – Міхала Баразны і Анатоля Клешчука (далучэнне іх да выставы Сероты было ініцыятывай Гётэ-Інстытута і пажаданнем саміх беларускіх аўтараў).

Эдвард Серота – амерыканец, які вырас у яўрэйскай абшчыне ў штаце Джорджыя. З 1984 г. ён працаваў як фотажурналіст ва Усходняй Еўропе, у 1988 г. перасяліўся ў Будапешт, потым – у Берлін. З 1997 г. стала жыве ў Вене, дзе заснаваў Цэнтр даследаванняў і дакументацыі Цэнтральнай Еўропы, які займаецца хронікай, складаннем CD-ROMаў, скніраваннем цэнтральных архіваў, фота- і кінадакументацый яўрэйскага жыцця Цэнтральнай і Усходняй Еўропы да і пасля Халакосту.

«Я пакінуў дом у Атланце, штат Джорджыя, і перасяліўся ў Будапешт, – пісаў Э.Серота, – каб напісаць кнігу аб «апошніх яўрэях» Усходняй Еўропы. Я быў упэўнены, што наступае канец яўрэйскаму жыццю Усходняй Еўропы і што я стану сведкам гэтага канца. Пасля 16 гадоў і 70000 негатываў я гатовы прызнаць сваю памылку: «апошняга яўрэя» я так і не знайшоў да сённяшняга дня».

На выставе былі прадстаўлены 60 дакументальных фатаграфій Эдварда Сероты, зробленыя ім у Венгрыі, Балгарыі, Румыніі, Чэхіі, Польшчы, Украіне, Славакіі. Гэта вобразы людзей, якія адраджаюць сваё жыццё ў гэтых рэгіёнах. На здымках – у асноўным дзеці і старыя. Дарослых Серота лічыць ахвярамі камунізму. Яны ўжо не могуць перадаць свае веды дзецям, таму што самі не атрымалі іх. І сёння ўся надзея на моладзь. Здымкі Сероты не парадныя, яны не нагадваюць пастановачных сцэн. Гэта хутчэй інтымная хроніка яўрэйскага жыцця, падгледжаная вопытным прафесіяналам. Здаецца, што здымкі зроблены без асаблівага напружання, ды і сам фотамастак працуе так, нібыта не задумваецца, выпадкова ўзнімае фотакамеру і не шукае спецыяльных ракурсаў. Але справа тут не ў бравадзе, а ў ступені прафесійнасці, якая не патрабуе ўжо дадатковых высілкаў. І рэпартажныя па сваёй сутнасці фотаздымкі пачынаюць гучаць як сур'ёзнае мастацкае даследаванне.

У Беларусі Эдвард Серота ніколі раней не быў. Але, як высветлілася, яго дзед і бабка родам з Кобрына. Важна адзначыць, што Серота сам прыехаў на адкрыццё сваёй выставы ў Мінск. Ён скарыстаў момант, наведаў горад продкаў і дапоўніў там калекцыю сваіх здымкаў сцэнамі з беларускага яўрэйскага жыцця. І гэта ўжо не першы такі выпадак для Гётэ-Інстытута, калі беларускія мастакі і мастацтвазнаўцы атрымліваюць магчымасць асабіста сустрэцца з нямецкімі аўтарамі. У жывых гутарках і цесным прафесійным супрацоўніцтве нараджаюцца агульныя ідэі і новыя перспектывы. Тым больш, што ў Беларусь прыязджаюць выдатныя майстры, такія, як Удо Шэль або легенда нямецкага мастацтва Цім Ульрыхс.

Рэпартажнасць фотаздымкаў другога ўдзельніка выставы, Анатоля Клешчука, фотамастака газеты "Звязда", у многім блізкая Сероце, і выклікала яго шчырае захапленне прафесійнасцю беларускага фотамайстра. Шмат вандруючы па краіне, Кляшчук назапасіў вялікі фотанабытак, сярод якога немалое месца займаюць сцэны яўрэйскага быту ў беларускіх мястэчках.

Дакументальныя фотаздымкі і фотапартрэты з літоўскага і беларускага цыклаў трэцяга ўдзельніка выставы, Міхала Баразны, прынцыпова іншыя. Мастак і мастацтвазнаўца, Баразна даўно і прафесійна займаецца фатаграфіяй. Для яго фотаздымкі не маюць сэнсу як простая фіксацыя бягучых момантаў або падзеяў жыцця. Ён імкнецца знайсці сутнасную дэталь, схапіць засяроджанае імгненне, якое б дало ўяўленне пра тэму фотаздымка. У аснове яго работ – разважанне, кан-



Р. Сустаў. Зацьменне. З серыі «Лісты аднаго горада». Літаграфія. 2000.

цэптуальная спасылка, якую трэба знайсці і асэнсаваць праз вопыт мастацкай культуры свету.

Выстава "Адроджаны свет. Яўрэйскае жыццё ў Цэнтральнай і Усходняй Еўропе" мела гучны рэзананс у Мінску і іншых беларускіх гарадах пасля падарожжа па музеях Полацка, Магілёва, Гомеля, Бабруйска.

Прыкладам супрацоўніцтва мастакоў Беларусі, Германії і Польшчы, ініцыятарам якога выступіў Гётэ-Інстытут, стаў Трэці Міжнародны тэматычны выставачны праект "Вокны аднаго горада". Адметнасць яго ў тым, што ў адрозненне ад папярэдніх двух тут былі прадстаўлены не інсталяцыі, не фота- ці відэамастацтва, а традыцыйнае мастацтва графікі. Менавіта графіка ў Беларусі атрымала надзвычай яркае развіццё ў творчасці і старэйшага пакалення, і сённяшніх выпускнікоў кафедры графікі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Маладыя беларускія графікі выкарыстоўваюць усю разнастайнасць графічнай мовы і пластыкі, яны балансуюць на мяжы прадметнасці і фарматворчасці, усё больш ускладняючы канструктыўную і сюжэтную выразнасць сваіх твораў. Невыпадковым можна лічыць і тое, што сумесны тэматычны праект, выказаны графічнай мовай, адбыўся ў сценах Музея сучаснага выяўленчага мастацтва. Дырэктар музея Васіль Шаранговіч падчас кіравання кафедрай графікі БДАМ заклаў трывалую аснову беларускай школы графікі; справу акадэмічнага навучання працягваюць сёння яго вучні. Усе беларускія ўдзельнікі праекта "Вокны аднаго горада" (Андрэй Басалыга, Валерыя Маляўкіна, Вольга Нікішына, Раман Сустаў, Павел Татарнікаў, Юрый Якавенка) – выхаванцы кафедры, сапраўдныя прызнаныя прафесіяналы, якія бліскуча валодаюць графічным майстэрствам. Выдатны прыклад сённяшняга ўзроўню беларускай графічнай школы – па-майстэрску распрацаваныя графічныя аркушы самага маладога з удзельнікаў праекта, Р.Сустава, які толькі два гады таму скончыў акадэмію, а на дыпломнай абароне вылучыўся нечакана вытанчанымі лінарытамі (тэхніка, у якой сёння амаль не працуюць графікі з-за яе працаёмкасці). Дарэчы, удзельніца праекта з Польшчы Малгажата Дзмітрук таксама некаторы час вучылася ў Мінску, у Акадэміі мастацтваў. Нямецкі мастак Герман Шмідт прапанаваў для экспазіцыі плакаты. Варта адзначыць, што і ў Польшчы, і ў Германії плакатнае майстэрства заўжды мела адметнасць, паспяховае развіццё і падтрымку.

У сценах Музея сучаснага выяўленчага мастацтва адбыліся за час супрацоўніцтва з Гётэ-Інстытутам некалькі запамінальных выставаў нямецкага мастацтва. Гэта найперш "Удо Шэль. Панарама. Жывапіс і гуашы" (снежань 1999 – студзень 2000 г.). Выстава ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва адкрылася паралельна з экспазіцыяй у музеі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.

Дырэктар Музея сучаснага выяўленчага мастацтва Васіль Шаранговіч зазначыў, што "Удо Шэль – таленавіты мастак з тонкім пачуццём кампазіцыі, каларыту, з сучасным вобразным мысленнем, выдатны майстар лініі. Яго талент, памножаны на чалавечую мудрасць, дазволіў яму стварыць высокія ўзоры сучаснага мастацтва як у жывапісе, так і ў графіцы. Шматгранны, markdown-free рознабаковы майстар удала спалучае педагагічную і творчую дзейнасць, з'яўляючыся настаўнікам многіх вучняў. Мяне ўражвае яго тытанічная працаздольнасць, энергія, а яшчэ больш – сапраўдная высокая інтэлігентнасць".

Удо Шэль быў адным з тых, хто прыадкрыў для беларускага мастацтвазнаўства таямніцу заходняга мастака, разбурыў стандартызаваны вобраз еўрапейскага творцы. Гэтаму садзейнічалі прачытаныя Удо Шэлем лекцыі ў музеі і Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў (нездарма Шэль не толькі мастак, але і выдатны тэарэтык мастацтва), а таксама непасрэднае знаёмства з яго творчасцю на дзвюх выставах. І адразу стала зразумелым, наколькі памылковым было стаўленне да заходняга мастацтва, просталінейна падзеленага на абстрактнае і прадметнае. Жывапіс Удо Шэля засведчыў, што такі кантраст – зусім не заўжды з'яўляецца тыповым для еўрапейскага мастацтва. Ёсць паяднанне і ўзаемапранікненне абстрактнага і прадметнага на карысць развіцця жывапісу, калі яго твораць сапраўдныя прафесіяналы. Сталы вобразны лад твораў Удо Шэля будуецца з рэальна і дакладна намаляваных прадметаў – мэблі, лямцавых капелюшоў, шклянак для кактэйлю; постацей людзей; жывапіснай пластыкі – растушоўкі, плямаў, з натуралістычнай перспектывы, якія ўжываюцца на адным палатне з фармальнай плоскасцю палатна, з матавымі і бліскучымі паверхнямі, перакрыжаваннямі дыяганаляў, з энергіі жывапіснага мазка. Сапраўдны прафесіянал, Удо Шэль свядома прыйшоў да балансу паміж плоскаснасцю і глыбінёй перспектывы, паміж прадметнасцю і абстрактнасцю, паміж чыстым колерам і дакладным малюнкам.

Невялікім, але выдатным падарункам для аматараў мастацтва Беларусі стала выстава "Гюнтэр Грас – Камбала", якая адбылася ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва ў снежні 2001 – студзені 2002 гг. Праходзіла яна якраз пасля юбілею вядомага нямецкага пісьменніка і мастака (дарэчы, наадварот, калі пачынаць з мастацкай адукацыі Граса ў Дзюсельдорфскай акадэміі мастацтваў). У Берліне і па ўсёй Германії згадвалі пра гэты юбілей, вялікая выстава адкрылася ў Мастацкай акадэміі Берліна. І назвычай важна, што амаль адразу пасля юбілею выстава Гюнтэра Граса, яго графічныя творы дэманстраваліся і ў Мінску, а пасля накіраваліся ў звыклае падарожжа па абласных музеях. Гюнтэр Грас, графік старой нямецкай графічнай школы, любіць выразны малюнак, які дазваляе яму выказваць усе затоеныя нечаканыя фантазіі, што забяспечылі так многа прыхільнікаў яго кнігам. Аўтапартрэты, вялікія выявы рыб і грызуноў (мастак неаднаразова маляваў сябе, напрыклад, з пацуком) – не праявы хворай фантазіі. Гэта рэакцыя творцы на праблемы сённяшняга існавання чалавека ў прасторы гісторыі XX стагоддзя і сучасных праблемаў.

У маі 2003 г., калі часопіс яшчэ будзе ляжаць у друкарні, Музей сучаснага выяўленчага мастацтва адкрые чарговую выставу "Плакаты кінастудыі UFA да кінапрэм'ер 1918 – 1943 гг." Як заўжды, да яе загадзя дасланы шыкоўны каляровы каталог з вялікай колькасцю важкіх даследчых артыкулаў. На вокладцы – плакат да знакамітага кінафільма 1925 – 1926 гадоў "Метрапаліс" з выявай горада будучыні. Шматпавярховыя дамы, фантастычныя пераходы над вуліцамі, бясконцы бег аўтамабіляў і самалёты каля вокнаў дамоў, людскі мурашнік на тратуарах... Сёння гэта "будучае" выявілася на Патсдамскай плошчы Берліна, дзе за нейкі дзесятак апошніх гадоў вырасла своеасаблівая метраполія ультрасучаных гмахаў са шкла, каменю, бетону і бліскучага металу, верх якіх можна ўбачыць толькі закінуўшы галаву. Зацікаўлены позірк у будучае – гэтаму можна павучыцца ў нямецкага мастацтва і нам.

Беларуска-нямецкія тэатральныя ўзаемiны

Інга ЛІЗЯНГЕВІЧ

Калі наша краіна атрымала незалежнасць, пачалі актыўна пашырацца і развівацца міжнародныя культурныя, у тым ліку тэатральныя, сувязі.

Гётэ-Інстытут Інтэр Нацыёнэс у Мінску разам з Мінскім міжнародным адукацыйным цэнтрам актыўна спрыяюць умацаванню культурных узаемадачыненняў паміж Беларуссю і Германіяй.

Узаемная цікавасць да тэатральнага мастацтва абедзвюх краін асабліва ярка праявілася ў пачатку 1990-ых гадоў. Пра гэта сведчыць вялікая колькасць гастрольных паездак – як беларускіх тэатраў у Германію, так і нямецкіх у Беларусь. У 1993 – 1994 гг. перад нямецкімі гледачамі выступілі Дзяржаўны маладзёжны тэатр, Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача, Дзяржаўны тэатр лялек, Беларускі тэатр імя Якуба Коласа (Віцебск). Значнай падзеяй культурнага жыцця Беларусі былі гастролі ў Мінску Тэатра на Руры (г.Мюльхайм) у верасні 1994 года. Нацыянальны тэатр імя М.Горкага прыняў удзел у фестывалі «Шылер – Таге – 97» у Мангейме, Беларускі тэатр імя Якуба Коласа пабываў на гастролях у Веймары і Боне. У 1996 годзе ў Мінску адбыліся гастролі Орф-Тэатра (г.Берлін). Вялікую дапамогу ў арганізацыі гастрольных паездак аказваў Гётэ-Інстытут.

У снежні 1994 года адбыўся двухтыднёвы візіт вядучых дзеячаў тэатральнага мастацтва Беларусі ў Мюнхен, Гамбург, Мюльхайм, Берлін, падчас якога беларускія акцёры і рэжысёры змаглі пазнаёміцца з працай немецкіх калег, іх пастаноўкамі, методыкай навучання акцёрскаму майстэрству ў нямецкіх тэатральных школах, усталявалі прафесійныя кантакты.

У 1996 годзе Гётэ-Інстытут падрыхтаваў і правёў шэраг мерапрыемстваў, прымеркаваных да 10-годдзя Чарнобыльскай трагедыі. Акцыя складалася з трох частак: тэатральны праект «Памятай», дакументальны фільм «Аазіс», фотавыстава «Рэха маўчання».

Асаблівай увагі заслугоўвае праца па ўвасабленню тэатральнага праекта. Ягонымі аўтарамі і пастаноўшчыкамі сталі: з беларускага боку рэжысёр Валянціна Еранькова, з нямецкага – рэжысёр берлінскага тэатра «Гаўкельштуль» Ангеліка Штаўдт. Іхняя задума мусіла ўвасобіцца ў форме дакументальнай драмы, таму давялося збіраць рэальныя факты, свед-

Лізянгевіч Інга Юр'еўна *– аспірантка Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Тэма навуковага даследавання – «Беларуска-нямецкія тэатральныя сувязі. Гісторыя і сучаснасць».*



«Памятай – Erinnere dich». Дзяржаўны маладзёжны тэатр. Мінск, 1996.



«Памятай – Erinnere dich». Дзяржаўны маладзёжны тэатр. Мінск, 1996.

чанні, звяртацца да памяці тых, хто перажыў трагедыю 1986 года.

Значнае месца ў гэтым праекце занялі ўспаміны дзяцей-перасяленцаў, іх перапіска з нямецкімі сем'ямі. Мэта акцыі – яшчэ раз прыцягнуць увагу грамадства да катастрофы, што адбылася 10 гадоў таму, нагадаць пра пакуты, якія выпалі на долю дзяцей, расказаць пра гуманітарную дапамогу, што аказвае нямецкі бок, і пра «адкрыцці», зробленыя маленькімі «чарнобыльцамі» падчас жыцця ў нямецкіх сем'ях.

Фактaлагічны матэрыял быў сабраны, акрэсліўся сцэнарны план. Галоўныя дзейныя асобы і ўдзельнікі спектакля – 13 дзяцей-перасяленцаў ва ўзросце ад дзесяці да сямнаццаці гадоў, драматычныя акцёры А.Унукава і В.Янушка, акцёр тэатра лялек У.Грамовіч. Музычны рад аформіў кампазітар А.Еранькоў. Ключавым матывам зрабілася фраза: «Чарнобыль адправіў нас у падарожжа».

Спектакль рэпеціравалі на сцэне Дзяржаўнага маладзёжнага тэатра. Да падрыхтоўкі праекта далучылася Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, асноўную долю нагрузкі па яго рэалізацыі ўзяў на сябе Гётэ-Інстытут.

Міжнародная арганізацыя UNICEF запрасіла распрацоўшчыкаў праекта прыняць удзел у святкаванні яе 50-гадовага юбілею. Спектакль быў паказаны ў трох гарадах Германіі: Фрайбургу, Штральзундзе і Берліне. Спектакль ішоў на рускай мове, але асобныя сказы гучалі на нямецкай, фінальная песня выконвалася пабеларуску. Асноўнымі гледачамі былі дзеці. І хоць яны не ведалі рускай мовы, а дзеці на сцэне – нямецкай, у зале панавала атмасфера цеплыні і ўзаемаразумення.

Адной з буйных і разлічаных на доўгачасовае супрацоўніцтва акцый Гётэ-Інстытута ў Мінску стала арганізацыя сцэнічных чытанняў сучасных п'ес нямецкамоўных аўтараў, а таксама фестываляў сучаснай нямецкай драматургіі.

Падчас сцэнічных чытанняў, што праводзіліся ў 1997 – 1998 гг., было прадстаўлена сем твораў: «Погляд незнаёмца» Вольфганга Марыі Баўэра, «Татуіроўка» Дэа Лоэра, «Час, на працягу якога мы нічога адно пра аднаго не ведалі» Петэра Гандке, «Адукаваныя» Маціяса Чоке, «Гер Пауль» Танкрэда Дорста, «Бот і яго шкарпэтка» Герберта Ахтэрнбуша, «Альпійскае ззянне» Петэра Турыні.

Чытанні адбываліся на сцэнічных пляцоўках Мінска, Віцебска, Гродна і Маладзечна. Нягледзячы на адсутнасць досведу ў правядзенні такіх мерапрыемстваў, беларускія рэжысёры і акцёры з вялікай ахвотай і натхненнем прынялі прапанаваныя правілы гульні: на вачах у гледачоў імправізацыйна ператвараць драматургічныя творы ў сцэнічныя. Ім даводзілася сутыкнуцца з незвыклай паэтыкай новай нямецкай драматургіі, пераадольваць напрацаваныя раней прыёмы, шукаць іншыя сродкі выкладу драматургічнага матэрыялу, іншы стыль сцэнічнага існавання.



Акцёр Нацыянальнага тэатра імя Якуба Коласа Алесь Лабанок на сцэнічных чытаннях. Віцебск, 1997.



«Погляд незнаёмца» В.М. Баўэра. Сцэна са спектакля. Тэатр-студыя кінаакцёра. Другі фестываль нямецкай драматургіі, 2002.

Плённы досвед сцэнічных чытанняў даў падставы прадоўжыць працу ў гэтым кірунку. І з 13 па 15 лістапада 1998 года Гётэ-Інстытут правёў Першы фестываль сучаснай нямецкамоўнай драматургіі, у афішу якога былі ўключаны чатыры п'есы з ліку прадстаўленых раней у сцэнічных чытаннях. У гэтым фестывалі прынялі ўдзел Мінскі абласны драматычны тэатр (г.Маладзечна), які паказаў спектакль па п'есе «Гер Пауль» Т.Дорста (рэжысёр А.Бубашкін, кіраўнік пастаноўкі М.Мацкевіч, мастак Я.Волкаў, кампазітар А.Залётнеў, балетмайстар А.Кудраўцаў), Беларускі тэатр імя Якуба Коласа са спектаклем па п'есе «Адукаваныя» М.Чоке (рэжысёр В.Баркоўскі, рэжысёр па пластыцы Б.Сяўко), Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі са спектаклем па п'есе «Бот і яго шкарпэтка» Г.Ахтэрнбуша (рэжысёр і аўтар музычнага афармлення Т.Сулімава, мастак В.Цімафееў, харэограф У.Сігаў), Нацыянальны тэатр імя М.Горкага са спектаклем па п'есе «Альпійскае ззянне» П.Турыні (рэжысёр В.Грыгалюнас, мастак В.Чарнышоў).

Лідэрам фестывалю стаў спектакль Беларускага тэатра імя Якуба Коласа «Адукаваныя» ў пастаноўцы В.Баркоўскага. Лепшым акцёрам быў прызнаны Б.Сяўко. Лаўрэаты фестывалю былі прэміраваныя творчай паездкай у Германію.

Паспяховы пачатак атрымаў свой працяг. Нядаўна тэатральная грамадскасць краіны і мінскія гледачы сталі сведкамі Другога фестывалю нямецкай драматургіі, які быў арганізаваны Гётэ-Інстытутам сумесна з Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь і праходзіў з 15 па 18 снежня 2002 года на дзвюх сцэнічных пляцоўках беларускай сталіцы.

Пераклад з рускай мовы.

Навошта ў свеце столькі праблем?

Нататкі пра Другі фестываль нямецкай драматургіі

Таццяна АРЛОВА

Прагалы ў нашай інфармаванасці аб працэсах, якія адбываюцца на сцэнах Еўропы, паступова пачынаюць запаўняцца. Гэтаму, безумоўна, садзейнічае праца Гётэ-Інстытута ў Мінску.

Адсутнасць уражанняў ад нямецкага тэатра адчувалася даўно. Гіганцкая постаць Бэртальда Брэхта надоўга засланіла ў нашай тэатральнай свядомасці ўсіх іншых аўтараў. Тым больш што нацыянальныя тэатры, якія паставілі «Што той салдат, што гэты» (Тэатр імя Янкі Купалы) і «Матухну Кураж» (Тэатр імя Якуба Коласа), мелі вялізны поспех і прымусілі крытыкаў спрачацца, разважаць над тым, якія рэмінісцэнцыі больш важныя: гісторыка-палітычныя або літаратурна-філасофскія.

Беларускі тэатр не далучыўся да драматургіі Петэра Вайса («Марат Сад» на сцэне ТЮГа прайшоў некалькі разоў і быў асвістаны), Эрвіна Піскатара падчас панавання дакументальнай драмы, Вольфганга Борхерта, Георга Бюхнера і нават Анны Зегерс. У тых, хто чытаў гэтую драматургію, склалася ўяўленне пра нямецкія спектаклі як пра сплаў вайны і сексу ў век Апакаліпсіса. Нямецкі тэатр (асабліва ў ГДР) быў надзвычай палітызаваны, а нам на радзіме і сваёй палітыкі хапала. І вось надышоў час «драматургіі прычыннасці», дзе кожнае наступнае імгненне непрадказальнае і невытлумачальнае, дзе ўсё фрагментарнае і пазбаўлена драматургічнай кампазіцыі.

Спарадкаваная структура айчыннай тэатральнай традыцыі проста разгубілася перад бясформеннай матэрыяй еўрапейскіх п'ес канца XX стагоддзя, перад жудаснай мешанінай эпох, імгненняў, дыялогаў.

Сучасная заходняя драматургія быццам здзекуецца са строгай арыстоцелеўскай кампазіцыі. Рух дзеяння ігнаруецца і замяняецца роздумам, развагамі. А мы адвыклі слухаць словы, прыслухоўвацца адзін да аднаго. Гэтыя абставіны развязалі рукі рэжысёрам, яны пачалі смела эксперыментаваць з формай ды ёю, любімай, засланяць сэнс вытлумачанага тэксту. У выніку ўзнікаюць канфліктныя сітуацыі, звязаныя з правам рэжысёра на адвольную інтэрпрэтацыю п'есы. І на Захадзе, і ў нас паступова замацоўваецца перакананне, што п'еса і спектакль – гэта дзве зусім розныя формы. Усё часцей замест п'есы пачынае фігураваць тэрмін «сцэнарый».

Апошнім часам на постсавецкай прасторы пачала сцвярджацца «новая драма», прадстаўнікі якой Курачкін, Мухіна, Прасняковы, Вырупаеў, Угараў і іншыя загаварылі пра новую метадалогію напісання п'ес. Да Беларусі гэты працэс пакуль што не дайшоў, і пра сучасную драматургію мы мяркуем па чужых узорах. Адзін з іх – нямецкамоўны. У шасцідзесятыя гады Хайнер Мюлер упершыню трапіў пад жорсткую крытыку за разбурэнне традыцыйнай драматургіі і адсутнасць рэалістычных характараў. Сёння, на пачатку новага стагоддзя, усе распачалі гаворку пра «іншы тэатр» і «іншую драматургію».

У Беларусь яна трапіла з перакладамі п'ес Маціяса Чоке, Танкрэда Дорста, Герберта Ахтэрнбуша, Петэра Турыні, Даніэля Каля, Вольфганга Марыі Баўэра, Урса Відмера. З 1997 года перакладзена і вывучана 12 п'ес. Некаторыя з іх набытыя і ўвайшлі ў рэпертуар беларускіх тэатраў. Фрау Хайке Э. Мюлер, цяпер ужо былы дырэктар Гётэ-Інстытута ў Мінску, паставіла ў сваім уступным слове пытанне: «Што знойдуць для сябе беларускія рэжысёры ў гэтых п'есах вартае, на іх думку, таго, каб пазнаёміць з гэтым беларускіх гледачоў? Што яны падкрэсляць як чужое і незразумелае, а што – як значнае і агульназразумелае, важнае не толькі сёння? Як і якімі сродкамі яны будуць ажыццяўляць іх сцэнічнае ўвасабленне – псіхалагічна адчужальна ці дастасоўна да абставін, больш прыземлена?» Гэта цікавіла і ўсіх нас, хто сабраўся на Другі фестываль сучаснай нямецкамоўнай драматургіі ў снежні мінулага года.

З чатырох паказаных на фестывалі п'ес два аўтары, Танкрэд Дорст і Даніэль Каль, былі тэатралам знаёмыя. «Гер Пауль» Дорста ўпрыгожыў афішу Мінскага абласнога драматычнага тэатра ў Маладзечне. Спектакль быў пастаўлены акцёрам Андрэем Бубашкіным і стаўся ягонай першай рэжысёрскай работай. Як высветлілася пасля ягонай заўчаснай смерці, – і апошняй. Даніэль Каль з «Водбліскамі далёкіх маланак» ужо даўно прыцягваў увагу рэжысёра Валерыя Мазынскага.

У ягоным першым варыянце, яшчэ на «Вольнай сцэне», іграла Таццяна Мархель. Пазней яе ролю аддалі актрысе Тамары Міронавай. Мазынскі ўжо тройчы выходзіў на суд гледачоў з гэтым творам і паказаў найбольш цэласны і сыграны спектакль, якому пакуль, на жаль, не знайшлося месца на тэатральнай карце Мінска.

Той жа Мазынскі спрабаваў працаваць над п'есай Вольфганга Марыі Баўэра «Погляд незнаёмца». Калісьці прачытаў яе са сваімі акцёрамі і сыграў галоўную ролю сам. Праз год гэты вопыт паўтарылі гродзенцы. Рэжысёр Генадзь Мушперт таксама іграў тую ж самую ролю Піёна. Абменьваючыся ўражаннямі пра драматургію, і Мушперт, і Мазынскі сумленна прызналіся, што кепска разабраліся ў п'есе, што імкненне зразумець іншых людзей і праблемы, вельмі далёкія ад нашых, адбывалася на ўзроўні інтуіцыі. Аднак вынік быў зусім не благі.

На фестывалі 2002 года п'есу «Погляд незнаёмца» паказаў Тэатр кінаакцёра ў рэжысуры Сяргея Палешчанкова. Гэтай

Арлова Таццяна Дзмітрыеўна *– тэатразнавец, педагог, доктар філалагічных навук. Скончыла БДУ. Працуе ў Беларускім дзяржаўным універсітэце. Аўтар кніг «Ты і я», «Купалаўцы: Эцюды пра акцёраў», шматлікіх артыкулаў пра тэатр.*



Сцэнаграфія да спектакля «Водбліск далёкіх маланак» Д.Каля. Тэатр «Вольная сцэна» пры Беларускім саюзе тэатральных дзеячаў.

работай адкрывалася тэатральнае свята. Мабыць, па вялікаму рахунку, такога кшталту драматургія так і засталася намі неразгаданай. Дзіўныя самнамбулічныя героі адарваны ад рэальнай рэчаіснасці і жывуць у свеце ўспамінаў і асабістых комплексаў. Бадай, толькі Парцье ў выкананні Аляксандра Кашперава з'явіўся самай загадкавай постаццю ў духу папулярнага калісьці фільма «Начны парцье». Гэта жывы чалавек з хвалюючай і шакіруючай таямніцай. Вера Палякова сыграла сучасную дзяўчыну, якая смела кантактуе з глядзельнай залай. І за смеласць была адзначана вышэйшай узнагародай за жаночую ролю.

Нацыянальны акадэмічны тэатр імя М.Горкага сваю малую сцэну прапанаваў студэнтам Акадэміі мастацтваў, курсу заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь Уладзіміра Мішчанчука. Пачынаючы рэжысёр Наталля Кузьмянкова паказала п'есу Дорста «Фернанд Крап напісаў мне гэты ліст». Тэма непаразумення паміж блізкімі людзьмі ў Дорста з'яўляецца ключавой. Напісаная ў духу «Пакутаў маладога Вертэра», яна, магчыма, маладому тэатральнаму пакаленню здаецца анахранізмам. Відаць, таму рэжысёр і скарыстала прыём клаунады, каб захапіць гледача. Гэты прыём надзейна праверана тэатральнымі капуснікамі і студэнцкімі практыкаваннямі. Іранічны погляд і візуальная пярэстасць цяпер надзвычай папулярныя. Прынамсі, можна не спачуваць героям, не шкадаваць іх і не ўдумвацца ў трагічную недарэчнасць учынкаў. Аднак мне падалося, што ў чалавечай гісторыі, дзе прададзеная бацькам багатаму мужу маладая асоба памірае ад адсутнасці кахання, смешнага і недарэчнага мала. Зрэшты, можа быць, сёння гэта і смешна.

Студэнтка Марыя Дзянісава, прадстаўленая як балерына ў ролі Юліі, намагалася хоць эскізна перадаць пачуцці сваёй гераіні. Затое мужчынскі склад спектакля шчыра весяліўся. І стойкі алавяны салдацік у балетнай пачцы выглядаў кранальным анахранізмам забытага веку. Журы палічыла неабходным заахвоціць рэжысёра ў яе пошуках, а Гётэ-Інстытут звярнуў увагу на маладую каманду і даў ім магчымасць вывучаць нямецкую мову. Гэта вельмі добра, таму што, напэўна, будзе карысным у далейшым жыцці.



«Водбліск далёкіх маланак» Д.Каля. В.Шыпіла (Кіці). Тэатр «Вольная сцэна» пры Беларускім саюзе тэатральных дзеячаў.



«Водбліск далёкіх маланак» Д.Каля. Сцэна са спектакля. Тэатр «Вольная сцэна» пры Беларускім саюзе тэатральных дзеячаў.



«Тузы, або Танец згубленых душ» У.Відмера. Сцэна са спектакля. Нацыянальны тэатр імя Якуба Коласа.

«Водбліск далёкіх маланак» пастаўлены Валерыем Мазынскім у рэалістычнай манеры, хоць і з элементамі псіхааналізу. Рэжысёр засведчыў, што ставіў спектакль не пра немцаў, а пра нас, пра тое, што ўсё жывое на зямлі прагне цяпла і ўзаемаразумення. Тры жанчыны, якіх іграюць актрысы Тамара Міронава, Люба Купрыда і Вера Шыпіла, – гэта тры вельмі розныя складаныя сусветы, здольныя зліцца ў адзін. Пачыналі як тры адзіноцтвы. Скончылі як моцны жаночы саюз. Актрысы і рэжысёр знайшлі досыць гумарыстычных момантаў у чыста жаночых узаемаадносінах, нездарма на працягу спектакля ў зале не змаўкае смех. Тая славянская зухаватасць, з якой здзяйсняюць свой стрыптыз гераіні Міронавай і Купрыды, мабыць, мае не шмат агульнага з нямецкай тэатральнай традыцыяй. Няхай будзе так. Бо спектакль іграюць на беларускай глебе. Амаль з нічога стварыў афармленне Дзмітрый Мохаў, але здолеў выявіць атмасферу закінутага, забытага богам і людзьмі маленькага гатэля. Думаецца, што з усіх чатырох спектакляў фестывалю ў гэтага можа быць самы ўдалы пракатны лёс.

Пераможца Першага фестывалю стаў і пераможцам Другога. Віталь Баркоўскі працаваў над п'есай «Тузы, або Танец згубленых душ». Нягледзячы на актуальнасць і сацыяльную вастрыню тэмы – канец кар'еры і страта прэстыжнай працы, – гэты твор найбольш цяжка перакладаецца на тэатральную мову. Ёсць штосьці інфернальнае ў яго пабудове, у бясконцых паўторах і кружэнні вакол аднаго і таго ж. Мадэль наближана да так званага візіянерскага тэатра, тэатра жывых карцін, дзе слова азначае вельмі шмат. Баркоўскі адвольна абыходзіцца з аўтарскай канцэпцыяй, уздымаючы побытавыя праблемы на ўзровень філасофскага асэнсавання. У яго, як заўсёды, узнікае старанна вызначаная партытура змяняючых адна адну пластычных кампазіцый, з падкрэсленай псіхааналітычнасцю эмацыйнага зліцця акцёраў і персанажаў. Па сутнасці, гэта глыбока метафізічная манера абыходжання з сюжэтам. Нездарма існуе ў падзагалоўку «танец згубленых душ». Гэта касмічнае кружэнне, дзе адсутнічае рэальны канец прасторы і часу. Пры вымушаным аскетызме выбару тэатральных сродкаў упор зроблены на акцёраў, якія ўжо авалодалі метадам Баркоўскага і могуць існаваць у «падвешанай прасторы».

Насуперак канцэпцыі безвыходнасці і абсурднасці свету, закладзенай у п'есе, рэжысёр нібы вядзе філасофскі дыспут на тэму: што ёсць жыццё чалавека – функцыянаванне ў часе або індывідуальны пошук сэнсу? Закаранелыя індывідуалісты і эгаісты становяцца адзіным цэлым, здольным на разуменне і спачуванне. Гэтага не адчувалася ў п'есе, але высветлілася ў спектаклі. Баркоўскі – «цёплы» рэжысёр, адданы эстэтыцы споведзі. Такая споведзь ёсць у кожнага выканаўцы. Лепш за ўсіх пра гэта сказаў Пётр Ламан: «Калі эліта трапляе ў смуродную памыйную яму, якую сама ж і стварыла, толькі тады яна пачынае штосьці разумець, прагнучы адшукаць хоць часцінку любові, бо толькі яна дасць магчымасць выжыць, дасць магчымасць жыць».

Шкада, што сярод намінацый фестывалю не было ўзнагарод для акцёраў другога плана. Я ўслед за А.Кашперавым аддала б яе Пятру Ламану. Ягоны Краўзе, паслухмяны і талерантны чыноўнік, прачыняе чыста славянскую душу. Гэта гогалеўскі маленькі чалавек са сваім непаўторным светам і пачуццём уласнай годнасці. Вогнішча ягоных пачуццяў не паспела пераварыцца ў папялішча. І неспакой сумлення перакідваецца праз рампу.

Не ведаю, як выказаць словамі адчуванне сапраўднай «нямецкасці» гэтага спектакля. Мне думаецца, што на Захадзе праца акцёраў Коласаўскага тэатра мела б велізарны поспех. Паэтычны лад спектакля – у тым, што падзеі становяцца такімі, якімі іх зробяць людзі, якія іх перажываюць. У Баркоўскага заўсёды прысутнічае пэўная эстэтызацыя рытуалу, імкненне да элітарнасці. Магчыма, у гэтым спектаклі залішнія касмічныя аналогіі могуць падавацца чужароднымі. Мне ўяўляецца непатрэбным персанаж, названы «Невядомым», якога, дарэчы, няма сярод дзейных асоб. Яму адведзеная роля звышістоты – бясслоўнага суддзі.

Нямецка-беларускі праект падараваў аматарам тэатра і прафесіяналам чатыры цікавыя вечары. Ён паказаў, што ў нас ёсць агульныя праблемы, хоць мы іх выкладаем у розных драматургічных формах. Напэўна, так, паступова Беларусь далучыцца да еўрапейскага тэатральнага працэсу.

Пераклад з рускай мовы. Фота Андрэя Спрынчана.



«Погляд незнаёмца» В.М.Баўэра. Сцэна са спектакля. Тэатр-студыя кінаакцёра.

«Тузы, або Танец згубленых душ» У.Відмера. Р.Грыбовіч (Урагe). Нацыянальны тэатр імя Якуба Коласа.



«Погляд незнаёмца» В.М.Баўэра. В.Палякова (Вера). Тэатр-студыя кінаакцёра.

Ці была перасцярога марнай?

Таццяна МУШЫНСКАЯ

Мушынская Таццяна Міхайлаўна – пісьменніца, журналістка, тэатральны крытык. Скончыла факультэт журналістыкі БДУ. Аўтар шматлікіх артыкулаў па харэаграфіі і музычнаму тэатру. Выдала шэраг кніг, прысвечаных беларускаму балету, – «Гармонія дуэта» (1987), «Гаркавы смак ісціны» (1993), «Страсці» («Рагнеда») (1997), альбом «Валянцін Елізар'еў» (1997). Стажыравалася ў Польшчы ў галіне балетнай крытыкі. Працуе ў часопісе «Мастацтва».

У апошні дзень лютага 2003 года ў Нацыянальным тэатры балета Беларусі адбылася прэм'ера. "Марная перасцярога" – балет у двух дзеях на музыку французскага кампазітара Луі Герольда. Новая работа нашай акадэмічнай трупы цікавая ў першую чаргу тым, што гэта – міжнародны праект. У якасці пастаноўшчыка спектакля быў запрошаны вядомы нямецкі харэограф Дзітмар Зайферт.

Увогуле "Марная перасцярога", балет-камедыя, належыць да ліку найбольш рэпертуарных спектакляў і беларускага, і сусветнага балетнага тэатра. Дастаткова сказаць, што за сямідзесяцігадовую гісторыю нашага тэатра гэты балет ставіцца пяты раз. Папярэднія ўвасабленні былі ажыццёўлены балетмайстрамі Канстанцінам Мулерам у 1938-ым і 1959-ым гадах, Зінаідай Васільевай – у 1944-ым. Апошняя па часу пастаноўка балета (пад назвай "Ліза і Кален") з'явілася на сцэне тэатра ў 1979 годзе. Спектакль, які яшчэ добра памятае аўтар гэтых радкоў, увасобіў вядомы санкт-пецярбургскі харэограф Алег Вінаградаў, галоўныя партыі танцавалі тагачасныя зоркі беларускай трупы Таццяна Яршова і Аляксандр Мартынаў.

"Марную перасцярогу" нездарма называюць "прабабуляй" сучаснага балета. Прэм'ера спектакля адбылася за два гады да Вялікай французскай рэвалюцыі. І выклікала сапраўдны скандал, бо ўпершыню на сцэне былі паказаны прадстаўнікі трэцяга саслоўя. За двесце гадоў існавання спектакль ставілі многія знамітыя, але зусім розныя па сваіх эстэтычных прынцыпах, стылю, творчай манеры харэографы – такія, як першы пастаноўшчык Ж.Даберваль, а таксама Ж.Перо, М.Пеціпа, А.Горскі, Л.Іванаў, А.Месерэр, М.Мордкін, Л.Лаўроўскі, Б.Ніжынская, Ф.Аштон. Сярод выканаўцаў галоўных партый гэтага спектакля былі многія зоркі сусветнага балета – пачынаючы ад Ш.Дзідло, Ф.Тальёні і Ф.Эльслер – і да В.Цукі, П.Легнані, Э.Чэкеці, ад М.Кшэсінскай, Г.Паўлавай, Т.Карсавінай – да Н.Нерынай, А.Алонса, М.Даўгушына і М.Баярчыкава.

Харэограф і пастаноўшчык апошняй версіі "Марнай перасцярогі" Дзітмар Зайферт – чалавек, дастаткова вядомы ў харэаграфічным свеце, асоба, вартая таго, каб расказаць пра яе больш падрабязна. Зайферт па адукацыі – танцоўшчык. Ён вучыўся ў славутай дрэздэнскай балетнай школе – Палукашуле. Трынаццаць гадоў танцаваў вядучыя партыі (а сярод іх былі Рамэо, Меркуцыо, Альберт, Зігфрыд) на сцэне Берлінскай дзяржаўнай оперы. Але, як згадвае сам Дзітмар, танцаваць было цяжка і досыць сумна. У 19 гадоў ён пачаў ставіць, і свае артыстычныя вопыт і досвед успрымаў як падрыхтоўку да прафесіі балетмайстра, якой займаецца апошнія трыццаць гадоў. За гэты час харэограф з'яўляўся мастацкім кіраўніком балета Дзяржаўнай оперы Берліна, пазней – дырэктарам і мастацкім кіраўніком балетнай трупы Лейпцыгскага опернага тэатра. Ён паставіў спектаклі больш як у 30 краінах, амаль ва ўсіх буйнейшых сталіцах свету. Сярод назваў – "Рамэо і Джульета", "Капелія", "Вясна свяшчэнная", "Дон-Кіхот", "Голы кароль", "Тры мушкецёры" і інш. Усяго – васемнаццаць шматактовых балетаў, дзевяць – аднаактовых, больш за восемдзесят мініяцюр.

Як рэжысёр Зайферт – сапраўды універсал. Акрамя балетных, ён ставіць драматычныя і оперныя спектаклі ("часам надакучвае рэпеціраваць толькі ў балетных залах, праца над драматычнымі і офернымі спектаклямі для мяне – адпачынак"),



Кален – І. Артамонаў. Сцэна са спектакля.

а таксама мюзіклы ("перакананы, што драматычныя фрагменты і танцы ў мюзікле павінен ставіць адзін чалавек"). Як харэограф і рэжысёр Дзітмар прымаў удзел у стварэнні чатырох фільмаў. Адзін з іх, "Ніжынскі. Клоун божы", выйшаў на тэлеэкраны Германіі ў канцы 2002 года, а таксама паказваўся ў Францыі. Галоўную ролю, Ніжынскага, у гэтым фільме станцаваў сын Дзітмара Зайферта Грэгар, зорка нямецкага балета, які два гады таму быў ганараваны званнем "Лепшы танцоўшчык свету". Як сведчыць сам пастаноўшчык, фільм, праца над якім ішла тры месяцы, вырашаны ў стылі "глухога" мадэрна.

Дарэчы, на прэс-канферэнцыі, якая адбылася напярэдадні прэм'еры "Марнай перасцярогі" ў Мінску, нямецкі харэограф досыць свабодна размаўляў па-руску. Справа ў тым, што ягоная жонка, арфістка, мае эстонскія і рускія (а дакладней, санкт-пецярбургскія) карані.

З кіраўніком Нацыянальнага балета Беларусі В.Елізар'евым Дзітмар Зайферт пазнаёміўся яшчэ ў часы існавання Савецкага Саюза, бачыў ягоныя мініяцюры і шматактовыя спектаклі. Цікава, што абодва харэографы скончылі балетмайстарскае аддзяленне Ленінградскай кансерваторыі, толькі Зайферт – у





П.Гусева, а Елізар'еў – у І.Бельскага. Калі два гады таму яны сустрэліся ў Лондане, Елізар'еў прапанаваў Зайферту ўвасобіць на мінскай сцэне камедыйную "Марную перасцярогу". Канчатковая дамоўленасць была дасягнута на міжнародным конкурсе артыстаў балета ў Джэксане (ЗША, штат Місісіпі), дзе абодва балетмайстры з'яўляліся членамі журы.

– Я паставіў "Марную перасцярогу" ў сямі тэатрах свету, – кажа нямецкі харэограф. – Але кожны раз нешта змяняў, каб паказаць вартасці салістаў. Лічу, што балет Л.Герольда перажывае сапраўдны рэнесанс, бо людзям надакучыў пафас, яны хочуць забаўляцца і смяяцца. Звычайна ў балеце рэдка смяюцца. Жыццё такое цяжкое, што трэба рабіць вясёлыя пастаноўкі. Магу сказаць з упэўненасцю, што сумаваць на спектаклі вы не будзеце. Ёсць і яшчэ адна акалічнасць, якая тлумачыць цікавасць да гэтага спектакля. На жаль, класічныя спектаклі, пастаўленыя да Марыуса Пеціпа, паступова забываюцца. А гэты стыль прадугледжвае зусім іншую пластыку, іншы харэаграфічны малюнак, іншыя рукі... Да прэм'еры мы здолелі падрыхтаваць два, а ў некаторых выпадках і тры склады выканаўцаў, а гэта, пагадзіцеся, велізарная праца.

Калі я ехаў у Мінск, мяне цікавіла, якая тут трупа, якія салісты... Не шкадую, што прыехаў. Пабачыў спектаклі "Стварэнне свету", "Рамэо і Джульета", "Спартак". Трупа працуе вельмі добра. Сярод салістаў ёсць артысты сусветнага ўзроўню. Кардэбалет працуе па-рознаму: ёсць танцоўшчыкі з вельмі высокім узроўнем, ёсць – з сярэднім. Наогул – вынік у балеце толькі на 10% залежыць ад таленту, а на 90% – ад працы. Мне вельмі спадабася, як у вашым тэатры шыюць касцюмы і балетныя туфлі, робяць дэкарацыі...

•

Крытыка адрэагавала на спектакль досыць спакойна, у кулуарах эстэты і знаўцы разважалі, што, магчыма, было б непараўнальна цікавей убачыць арыгінальны спектакль, пастаўлены Дзітмарам Зайфертам, чым ягоную ж інтэрпрэтацыю класікі. Шырокай публіцы новая "Марная перасцярога" спадабалася. І гэтаму ёсць свае тлумачэнне. Па-першае, мноствам харэаграфічных уражанняў наш глядач проста не распешчаны. Таму кожная балетная прэм'ера, якая збірае эліту грамадства, успрымаецца як падзея. А па-другое, у эканамічна нестабільным грамадстве, якое перажывае досыць балючы працэс ломкі сацыяльных і псіхалагічных стэрэатыпаў і ўсталявання зусім іншай сістэмы каштоўнасцяў, прафесійнае мастацтва ўсё часцей выступае ў ролі своеасаблівага псіхатэрапеўта. Думаецца, што зусім не выпадкова ў такія перыяды ўзнікае велізарная патрэба ў камедыйных спектаклях, якія жывяць глядзельную залу (і кожнага гледача паасобку) аптымізмам, дораць бадзёрасць і нібыта пераконваюць, што свет, які ён быў сто або дзвесце гадоў назад, – такім і застаўся. І людзі засталіся па сутнасці сваёй такімі ж, і праблемы. А калі канфлікты і ёсць – дык усе яны вырашальныя. Такія спектаклі пераконваюць, што ўвогуле наваколны свет непахісны, што светлае, радаснае ўспрыманне рэчаіснасці – гэта натуральна. І яно – сапраўднае шчасце...

Можа, таму характэрны, уласна камедыйны пласт "Марнай перасцярогі", звязаны найперш з вобразамі прагнай да чужых грошай фермеркі Марцэліны (Д.Алексішэн) і сына багацея Мішо, недарэкі Алена (у бліскучым выкананні маладога, але надзвычай тэхнічнага і эмацыянальнага танцоўшчыка, дыпламанта міжнароднага конкурсу А.Бубера), аказаўся больш



Сцэны са спектакля. Фота В. Майсяёнка.

цікавым, маляўнічым, выразным, чым лірычна-любоўная лінія спектакля. Апошняя звязана з вобразамі нібыта галоўных герояў – Лізы (яе танцуе вядомая беларуская балерына, народная артыстка РБ К.Фадзеева) і Калена (І.Артамонаў, малады танцоўшчык, які ўсё больш актыўна засвойвае вядучыя балетныя партыі). Артысты танцавалі бездакорна. Але вытанчаны малюнак іх класічнага танца часам міжволі блякнуў побач з магутным напорам, а дакладней, вадаспадам камедыйных знаходак, сатырычных і гумарыстычных артыстычных штрыхоў у пластычным малюнку танца Марцэліны, Алена, Мішо.

Напэўна, будзе празмерным сцвярджэнне, што мы зрабіліся сведкамі нараджэння выдатнага твора мастацтва. Хутчэй перад намі цікавае ўвасабленне класікі, зробленае пісьменна, упэўненай рэжысёрскай рукой, пазначанае бясспрэчным пачуццём гумару. Гэта таксама нямала.

Колькі сезонаў будзе ісці на мінскай сцэне новая "Марная перасцярога"? Сёння цяжка адказаць дакладна. Але бясспрэчна тое, што глядацкі поспех спектаклю забяспечаны. Можа, гэтага і дастаткова?.. І, хто ведае, магчыма, прэм'ера "Марнай перасцярогі" – толькі першае знаёмства з Дзітмарам Зайфертам? А працягам будзе пастаноўка арыгінальнага спектакля з ягонай харэаграфіяй?

Нямецкая класічная музыка ў праграмах Гётэ-Інстытута

Дзмітрый ЗУБАЎ

Зубаў Дзмітрый Яўгенавіч – кіраўнік ансамбля «Мінскія камерныя салісты», дырыжор Беларускага нацыянальнага тэатра оперы. Скончыў Ленінградскую дзяржаўную кансерваторыю і Вышэйшую музычную школу ў Штутгарце (Германія).

Вясною 2001 года – праз год пасля таго, як увесь свет адзначыў 250-годдзе з дня смерці І.С.Баха, – узнікла патрэба, адкінуўшы мітусню юбілейнага ажыятажу, зноў паглыбіцца ў музыку вялікага немца, прадставіўшы ягоныя сачыненні ў шырокім гістарычным кантэксце, побач з творамі яго сучаснікаў, яго вучняў, яго сыноў.

Так нарадзілася ідэя цыкла канцэртаў, першы з якіх адбыўся ў красавіку 2001 года і быў прысвечаны музыцы І.С.Баха. Разам з такімі вядомымі, «кананічнымі» творамі, як 5-ы і 6-ы Брандэнбургскія канцэрты або Трыо-саната з «Музычнага прынашэння», у той вечар прагучалі і творы, лёс якіх не зусім звычайны: Трыо-саната для дзвюх скрыпак і баса, Канцэрт для трох скрыпак рэ-мажор. Трыо-саната была не вельмі даўно атрыбутавана як твор вучня Баха І.Гольдберта. Канцэрт для трох скрыпак у сваім першапачатковым выглядзе быў згублены і захаваўся ў аўтарскай версіі для трох клавесінаў. Гэты варыянт стаўся зыходным пунктам для шматлікіх спробаў рэканструкцыі страчанай версіі, у тым ліку і для рэканструкцыі, ажыццёўленай маскоўскім скрыпачом Н.Кажухарам, якая была выканана ў нашым канцэрце.

Падчас канцэрта адбыўся дэбют ансамбля «Мінскія камерныя салісты», у якім аб'ядналіся вядучыя музыканты розных калектываў Мінска. Гэты канцэрт быў і першым вопытам супрацоўніцтва з Гётэ-Інстытутам у Мінску, дзякуючы якому стала магчымай падрыхтоўка праграмы. Спецыяльна для гэтай імпрэзы быў прывезены з Масквы клавесін, створаны маскоўскім майстрам М.Паласковым.

Цэнтральнымі фігурамі наступных канцэртаў цыкла сталі Г.Ф.Тэлеман – сучаснік Баха, у якога была наладжана цесная творчая сувязь з сям'ёй лейпцыгскага кантара, і сыны І.С.Баха – Вільгельм Фрыдэман, Карл Філіп Эмануэль і Іаган Крыстыян. Менавіта ў творчасці гэтых кампазітараў сфарміравалася музычная мова галантнага стылю і ранняга класіцызму. Заканамерныя і зразумелыя тыя захапленне і павага, якія адчувалі да К.Ф.Э.Баха Гайдн і Бетховен, якія лічылі яго сваім настаўнікам; І.К.Бах, з якім яшчэ дзіцем пазнаёміўся Моцарт, і ў сталыя гады апошняга заставаўся адным з ягоных куміраў. Глыбокая ўнутраная сувязь музыкантаў розных пакаленняў, такіх непадобных адзін да аднаго і ў той жа час знітаваных агульнай мовай, падказала ідэю аб'яднаць іхнія творы ў праграмах нашага цыкла. Большасць выкананых твораў прагучала ў Мінску ўпершыню.

Канцэрты выклікалі жывую зацікаўленасць публікі, і, што было для нас асабліва прыемна, адабрэнне супрацоўнікаў Гётэ-Інстытута. Мне было прапанавана распрацаваць канцэпцыю новага цыкла канцэртаў, прысвечанага музыцы нямецкіх кампазітараў XVIII стагоддзя. Ён атрымаў назву «Нямецкія прыдворныя музыканты». У першым канцэрце прагучалі творы кампазітараў Мангеймскай капэлы – аднаго з найзнакамітых аркестраў не толькі Германіі, але і ўсёй Еўропы. «Гэта – армія з генералаў, настолькі ж здольная скласці план бітвы, як і выйграць яе», – так адазваўся ў 1772 годзе вядомы пісьменнік – знаўца музыкі І.Бёрні пра гэты аркестр, многія ўдзельнікі якога былі адначасова віртуозамі-выканаўцамі і выдатнымі кампазітарамі. Поруч з творамі Карла і Іагана Стаміцаў у праграме прагучалі і работы кампазітараў, чые імёны сёння несправядліва забытыя: Й.Таэскі, Ф.К.Рыхтэра, Э.Айхнера, Й.А.Фільца.

У праграме «Музычныя скарбы правінцыйных двароў» разам з музыкай Г.Ф.Гендэля, К.Ф.Э.Баха і Г.Ф.Тэлемана былі выкананы і творы кампазітараў Й.Д.Хайніхена і Й.Г.Граўна, пра якіх наўрад ці штосьці ведае сённяшняя публіка, хоць у XVIII стагоддзі яны сімвалізавалі славу нямецкага музычнага мастацтва. У нашых планах – працяг цыкла ў новым канцэртным сезоне. Наступныя праграмы мяркуем прысвяціць музыцы, створанай у буйнейшых музычных цэнтрах – Берліне, Вене, Дрэздэне.

Кульмінацыяй жа тэмы «Нямецкія прыдворныя музыканты» стаў незвычайны канцэрт, які адбыўся сёлета 7 красавіка. У ім прагучалі фрагменты «Tafelmusik» – «Застольнай музыкі» Г.Ф.Тэлемана. Гэты выдатны збор ансамблевай і аркестравай музыкі быў напісаны Тэлеманам у 1733 годзе для двара ў Айзенаху. Пяцідзесяцідвухгадовы аўтар на той час меў славу першага кампазітара Германіі.

Незвычайным быў склад удзельнікаў канцэрта: поруч з мінскімі музыкантамі выступілі скрыпачы Н.Кажухар і М.Катаржынава з Масквы, віяланчэліст Я.Кавалёў – таксама масквіч, а яшчэ флейтыст Х.-Й.Фус і скрыпачка М.Рыш з Германіі. Музыка выконвалася – што для Мінска вялікая рэдкасць – на барочных інструментах. Большасць музыкантаў – прызнаныя майстры ў выкананні старадаўняй музыкі, яны выступаюць у многіх краінах.

Гэтым канцэртам Гётэ-Інстытут адзначыў 10-годдзе сваёй дзейнасці ў сталіцы Беларусі. Разам з авіякампаніяй «Lufthansa» Інстытут узяў на сябе асноўную частку выдаткаў, звязаных з гэтым праектам, у якім таксама прынялі ўдзел Мінскі міжнародны адукацыйны цэнтр, Беларуская дзяржаўная філармонія і Беларуская акадэмія музыкі. Х.-Й.Фус, Н.Кажухар і Я.Кавалёў правялі майстар-класы ў Акадэміі музыкі.

Гаворачы пра падзеі музычнага жыцця Мінска, не магу абысці ўвагай памятны многім канцэрт, што адбыўся 10 красавіка 2002 года. Канцэрт быў прысвечаны 10-годдзю прадстаўніцтва авіякампаніі «Lufthansa» ў Рэспубліцы Беларусь і стаў магчымым дзякуючы ініцыятыве і падтрымцы Гётэ-Інстытута і названай авіякампаніі.

Праграма гэтага вечара спалучала творы, зусім розныя па стылістыцы і музычнай мове. Аб'ядноўваў жа іх зварот да пазаеўрапейскай літаратурнай спадчыны: Старога Запавету, вершаў кітайскіх паэтаў VII – VIII стагоддзяў, прозы кітайскага пісьменніка Пу Сун-ліна (XVIII стагоддзе).

«Біблейскія сцэны» (1989 – 1992) Віктара Капыцько – інструментальная кампазіцыя, што неаднаразова выконвалася ў Мінску і добра знаёмая беларускай публіцы. Сам аўтар так пісаў пра гэты твор: «Калі я думаю пра сюжэтны бок «Біблейскіх сцэнаў», мне ўяўляюцца каменьчык, кінуты ў ваду, і канцэнтрычныя кругі, што разыходзяцца ад яго. Канешне, былі зыходныя кропкі, звязаныя з тымі ці іншымі старазапаветнымі падзеямі і персанажамі, але тыя самыя «кругі, што разыходзяцца па вадзе», заводзілі часам так далёка, што я адмовіўся ад назваў і нават жанравых азначэнняў асобных п'ес. Хацелася пазбегнуць недакладнасці або навязлівасці, проста запрасіць слухача ў той свет і тыя часы, паказаць іх такімі, якімі я сам паспрабаваў іх пачуць».

Гісторыя для сапрана і інструментальнага аркестра «Сюцай з Ішуя», напісаная В.Капыцько ў 1982 – 1983 гг., была ўпершыню выканана ў той вечар. Гэты твор напісаны на тэкст навелы Пу Сун-ліна з кнігі «Аповеды Ляо Чжая пра незвычайнае». Забаўная гісторыя, расказаная пісьменнікам, стала падставай для мудрагелістых ладавых і рытмічных экзерсісаў кампазітара. Прыглушанае гучанне інструментальнага ансамбля, у склад якога, акрамя струнных, флейты, валторны, уваходзяць таксама клавесін, падрыхтаваны раяль, чэлеста, дзве арфы і багаты набор ударных, стварае неперадавальную таямнічую атмасферу, яшчэ больш узмацняючы адчуванне недаказанасці і разам з тым шматзначнасці, народжанае тэкстам Пу Сун-ліна. Паводле слоў кампазітара, калі праз нямала гадоў пасля напісання «Сюцая» ён упершыню пачуў Пекінскую оперу, дык быў моцна ўражаны тым, наколькі яе інструментальны каларыт быў блізкі да сугуччаў, «прыдуманых» ім для гэтай гісторыі.

У другім аддзяленні канцэрта прагучала «Песня пра зямлю» Густава Малера – сімфонія для мецца-сапрана, тэнара і аркестра на тэксты кітайскіх паэтаў. Напісаная ў 1908 годзе, яна ўпершыню была выканана толькі праз тры гады, ужо пасля смерці аўтара. Вось радкі з пісьма А.Веберна А.Берту ад 23.11.1911 (абодвы яны прысутнічалі на мюнхенскай прэм'еры «Песні пра зямлю»): «... тое, што ты пішаш аб «Песні пра зямлю», – цудоўна. Я ўжо казаў табе: гэта нібы карціны жыцця, дакладней – пражытага, што праходзіць перад душой паміраючага. Твор мастацтва абагульняе; канкрэтнае адступае, застаецца ідэя. Такія гэтыя песні. ...Я часта думаю: ды ці можна слухаць такое? Ці заслугоўваем мы гэтага?»

Апошнія радкі з пісьма Веберна дзіўным чынам перагукваюцца са словамі самога Малера, перададзенымі Бруна Вальтэрам, які дырыжыраваў падчас прэм'еры: «Рукапіс ён перадаў мне на прагляд – упершыню я пазнаёміўся з ягоным новым творам без яго. Вяртаючы Малеру партытуру, я быў у такім стане, што не мог сказаць пра яе амаль ні слова, а ён, разгарнуўшы «Развітанне»(апошняя частка сімфоніі. – Д.З.), вымавіў: «Як вы думаеце? Ці можна ўвогуле гэта вытрымаць? Людзі не будуць пасля гэтага канчаць самагубствам?»

У 1920 годзе Арнольд Шонберг задумаў пералажэнне «Песні пра зямлю» для камернага інструментальнага ансамбля. У такім выглядзе меркавалася прадставіць яе падчас аднаго з вечароў «Таварыства закрытых музычных выкананняў». Аднак фінансавы крах 1921 – 1922 гг. паклаў канец гэтым вечарам, і пералажэнне было закінута; захаваліся толькі эскізы да першай часткі твора. У 1983 годзе нямецкі музыказнаўца Райнер Рын, кіруючыся ўказаннямі Шонберга, закончыў камерную версію «Песні пра зямлю», якая і прагучала ў нашым канцэрце ўпершыню ў Беларусі.

У канцэрце выступілі выдатныя выканаўцы, праца з якімі прынесла мне радасць і задавальненне: мінская спявачка Леся Лют (сапрана), Алена Рубін (мецца-сапрана) з Пецярбурга, Аляксандр Юдзянкоў (тэнар), што жыве ў Штутгарце, і ансамбль салістаў «Класік-Авангард» (мастацкі кіраўнік Уладзімір Байдаў).

Заканчваючы кароткі агляд музычных праектаў, арганізаваных і падтрыманых Гётэ-Інстытутам у Мінску, я хацеў бы выказаць сваю самую шчырую ўдзячнасць дырэктару Інстытута ў 1999 – 2003 гг. пані Хайке Э.Мюлер і каардынатару культурных праграм Кацярыне Кенігсберг. Я таксама ўдзячны Л.Бароўскаму і С.Кабанаву, чыё спрыянне зрабіла магчымым выступленне «Мінскіх камерных салістаў» у Доме дружбы і ў Студэнцкім тэатры Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.



Д. Зубаў – кіраўнік ансамбля «Мінскія камерныя салісты».

ПРАГРАМЫ КАНЦЭРТНЫХ ЦЫКЛАЎ АНСАМБЛЯ «МІНСКІЯ КАМЕРНЫЯ САЛІСТЫ»

Цыкл ***«І.С.Бах, сучаснікі і нашчадкі»***
Першы канцэрт цыкла. 6.4.2001.
Іаган Себасц'ян Бах – чацвёртае стагоддзе бессмяротнасці
Канцэрт рэ-мажор для трох скрыпак, альта і лічбаванага баса (рэканструкцыя Н.Кажухара паводле канцэрта BWV 1064).
Брандэнбургскі канцэрт №6 сі-бемоль мажор, BWV 1051.
Трыо-саната до-мінор для флейты, скрыпкі і лічбаванага баса (з «Музычнага прынашэння» BWV 1079).
Трыо-саната до-мажор для дзвюх скрыпак і лічбаванага баса, BWV 1037.
Брандэнбургскі канцэрт №5 рэ-мажор, BWV 1050.

Другі канцэрт цыкла. 19.11.2001.
Сыны І.С.Баха: сямейная традыцыя і новыя ідэі
В.Ф.Бах. Сімфонія рэ-мінор для дзвюх флейт, струнных і лічбаванага баса.
Г.Ф.Тэлеман. Канцэрт сі-бемоль мажор для дзвюх скрыпак, двух альтоў, віяланчэлі і лічбаванага баса.
К.Ф.Э.Бах. Саната до-мінор для дзвюх скрыпак і лічбаванага баса «Сангвінік і меланхолік».
Г.Ф.Тэлеман. Канцэрт сі-мінор для флейты, струнных і лічбаванага баса.
І.Х.Бах. Квінтэт рэ-мажор для флейты, дзвюх скрыпак, альта і лічбаванага баса, ор.11/6.

Трэці канцэрт цыкла. 27.02.2002.
Сыны І.С.Баха і іх спадчына: галантны стыль і ранняя класіка
К.Ф.Э.Бах. Санаціна рэ-мінор для клавесіна, дзвюх флейт, дзвюх скрыпак, альта і баса.
Й.Гайдн. Касацыя соль-мажор для дзвюх скрыпак, двух альтоў і баса.
Л.ван Бетховен. Серэнада рэ-мажор для флейты, скрыпкі і альта, ор.25.
Г.Ф.Тэлеман. Квартэт рэ-мажор для флейты, скрыпкі, віяланчэлі і лічбаванага баса.
В.Ф.Бах. Уверцюра соль-мінор для струнных і лічбаванага баса.

Чацвёрты канцэрт цыкла. 28.05.2002.
І.С.Бах – позірк у будучае
І.С.Бах. «Non sa che sia dolore», кантата для сапрана, флейты, струнных і лічбаванага баса, BWV 209.
В.А.Моцарт. Пяць кантрадансаў для флейты, дзвюх скрыпак, віяланчэлі і баса, KV 609.
Г.Ф.Тэлеман. Канцэрт сі-мінор для флейты, струнных і лічбаванага баса.
Й.Гайдн. Сімфонія рэ-мажор №104, Hob.: 104 (апрацоўка Й.П.Саламона для флейты, струннага квартэта, баса і клавіра).

Цыкл «Нямецкія прыдворныя музыканты»
Першы канцэрт цыкла. 18.11.2002.
Музыка Мангеймскай капэлы
Й.Таэскі. Квінтэт фа-мажор для флейты, скрыпкі, альта, віяланчэлі і баса, ор.3/6.
Й.Стаміц. Саната рэ-мажор для скрыпкі і лічбаванага баса, ор.6/5.
Ф.К.Рыхтэр. Канцэрт мі-мінор для флейты, струнных і лічбаванага баса.
Э.Айхнер. Квартэт рэ-мажор для флейты, скрыпкі, альта і лічбаванага баса, ор.4/3.
К.Стаміц. Трыо-саната фа-мажор для флейты, скрыпкі і лічбаванага баса, ор.14/5.
Й.А.Фільц. Сімфонія рэ-мажор.

Другі канцэрт цыкла. 17.02.2003.
Музычныя скарбы правінцыйных двароў
Г.Ф.Гендэль. Канцэрт рэ-мінор для флейты, скрыпкі, віяланчэлі і лічбаванага баса.
К.Ф.Э.Бах. Квартэт ля-мінор для клавесіна, флейты, альта і баса.
Й.Гайдн. Квартэт соль-мажор для флейты, скрыпкі, альта і лічбаванага баса, ор.5/4.
Й.Д.Хайніхен. Трыо-саната фа-мажор для дзвюх скрыпак і лічбаванага баса.
Й.Г.Граўн. Саната ля-мажор для скрыпкі і лічбаванага баса.
Г.Ф.Тэлеман. Квартэт мі-мінор для флейты, скрыпкі, віяланчэлі і лічбаванага баса.

Пераклад з рускай мовы.

Тонус цікавасці

Віктар СКОРАБАГАТАЎ

Скорабагатаў Віктар Іванавіч – *спявак, заслужаны артыст Беларусі, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі, лаўрэат спецыяльнай прэміі Прэзідэнта РБ для дзеячаў культуры і мастацтва. Дацэнт БДАМ, мастацкі кіраўнік творчага калектыву «Беларуская Капэла» ў складзе ТА «НАВТ оперы і балета РБ». Даследчык руска-беларускай музычнай спадчыны, аўтар шматлікіх артыкулаў. Аўтар кніг «Зайгралі спадчынныя куранты» (1998), «Абышоўся без славы. Кампазітар Ян Тарасевіч» (2001).*

Практычна кожны з беларускіх канцэртуючых выканаўцаў мае ў сваім рэпертуары творы нямецкіх кампазітараў. Гэты «залаты запас» – і школа, і радасць як для выканаўцаў, так і для слухачоў.

А як з нашымі творамі ў Германіі? У 1997 годзе па даручэнню арганізатараў традыцыйнага Міжнароднага музычнага фестывалю «Бонскае лета» да мяне звярнуўся прафесар Ігар Уладзіміравіч Алоўнікаў з прапановай выступіць з сольным канцэртам у Бонскай Бетховенскай камернай зале. Зала месціцца ў цэнтры горада, у суседнім з домам-музеем Людвіга ван Бетховена будынку. Праграму арганізатары вызначылі такую: Бетховен, Брамс. Напярэдадні канцэрта мы выбіралі твор, які ў выпадку «біса» выканаем. Выбралі «Песню пра блыху» А. Г. Радзівіла. Канцэрт прайшоў паспяхова, яго нават транслíравалі на многія краіны свету. Быў і «біс». Я перад выкананнем звярнуўся да публікі з паведамленнем: «Шаноўнае спадарства! Хоць у першай палове канцэрта мы ўжо выканалі «Песню пра блыху» Бетховена, цяпер мы яшчэ раз выканаем песню з тымі ж словамі, але на гэты раз з музыкай беларускага кампазітара Антона Генрыка Радзівіла і па-беларуску.» Поспех гэтага твора ў публікі быў надзвычайны.

Праз два гады мы зноў атрымалі запрашэнне выступіць з канцэртам у той самай зале. На гэты раз арганізатары прасілі выканаць праграму цалкам беларускую і абавязкова з творамі Радзівіла. Канцэрт пры аншлагу прайшоў з шумным поспехам. Пасля канцэрта ў грымуборную да нас завітаў мэр горада Ляймен. Павіншаваў і пацікавіўся, калі мы едзем дадому? «Паслязаўтра? Дык не змаглі б вы заўтра выканаць гэтую праграму ў Ляймене?». Мы насцярожана згадзіліся, бо нам цяжка было зразумець, як за адны суткі можна наладзіць канцэрт. Уся насцярожанасць знікла, як толькі мы трапілі ў Ляймен. У горадзе віселі афішы, у зале на кожным крэсле ляжала падрабязная праграма, а слухачоў сабралося амаль паўтары сотні! Зноў поспех. Аднак на гэты раз пасля канцэрта і мы ўжо дзякавалі спадару мэру за неверагодную арганізацыйную аператыўнасць і дружна віншавалі яго.

Некалькі разоў мне даводзілася выступаць і на традыцыйных штогодніх музычных фестывалях ў горадзе Золінген. Фестываль называецца «Нямецка-беларускія музычныя спатканні». Кожны раз ён тэматычна розны, але заўсёды ў праграму фестывалю ўлучаюцца творы беларускіх кампазітараў. Заўважаў, што гэтыя творы выклікаюць непадробную цікавасць нямецкай публікі. А калі ўжо на сцэну выходзяць нашы цымбалісты, энтузіязм публікі не мае межаў. Рэакцыя пасля кожнага твора – як пасля гола ў футбольным матчы!



I дзея (XI карціна). Заклінанне Мефістофеля. Мефістофель – В.Скорабагатаў.

Прэм'ера опернага спектакля «Фаўст» А.Г. Радзівіла ў НАВТ оперы і балета РБ. 20 ліпеня 1999 года.

Кожны раз, калі з гастроляў па Германіі вяртаюцца нашы артысты, у праграму якіх уваходзілі творы беларускіх кампазітараў, пытаюся іх пра рэакцыю публікі. Звычайна чую ў адказ: «Беларуская музыка вельмі падабаецца немцам. Яны яе з задавальненнем слухаюць, а пасля выканання нашых твораў, дык быццам тонус цікавасці і да ўсёй астатняй праграмы павышаецца».

Ці не час заснаваць у Германіі «Інстытут беларускай культуры»? Вопыт працы Гётэ-Інстытута ў Мінску паказвае, што беспасрэдныя творчыя культурныя кантакты моцна і станоўча ўплываюць на ўзаемаўзбагачэнне абедзвюх культур.

У 1998 годзе да нас у «Беларускую Капэлу» звярнулася спадарыня Карын баранеса фон Урангель – тагачасны намеснік дырэктара інстытута ў Мінску – з прапановай ажыццявіць пастаноўку на сцэне Нацыянальнай оперы Беларусі оперы Радзівіла «Фаўст» у перакладзе лібрэта на беларускую мову Васіля Сёмухі. Я спачатку ўспрыняў гэтую прапанову недаверліва.



Але, на маё здзіўленне, «машына» закруцілася досыць шпарка і ў патрэбным кірунку. Было падпісана пагадненне паміж Гётэ-Інстытутам і Міністэрствам культуры Беларусі, якое дало магчымасць спраўдзіцца унікальнаму праекту. Больш за чвэрць стагоддзя я працую ў нашым оперным, але не памятаю такога – ахвочыя «ўваходнага» квітка не здабылі на прэм'еру аніводнага, а ў зале і сапраўды не было літаральна ніводнага вольнага месца. Прычым ад пачатку і да канца спектакля.

Спектакль прайшоў з аглушальным поспехам. Праўда, не адбылося без «умяшальніцтва д'ябла». Як хочаце, так і мяркуйце, але адбылося вось што. Генеральны прагон (з гледачамі ў зале) быў затрыманы на 15 хвілін – у падвале тэатра штосьці пачало гарэць. Пажарныя хутка справіліся са здарэннем, але праз аркестравую яму ў залу яшчэ доўга сачыўся дым. Праз два дні прэм'еру адклалі яшчэ раз. Аж на 40 хвілінаў. На гэты раз на каласніках сарваўся кран і зверху на сцэну палілася вада. Давялося адключыць усю правую палову сцэнавай асвятляльнай апаратуры, перакамутаваць святло.

Пасол ФРГ у Беларусі спадар Вінкельман, віншуючы з выдатнай прэм'ерай міністра культуры спадара Сасноўскага, заўважыў: «Сёння Еўропа яшчэ крыху пабагацела на мастацкія каштоўнасці». Падчас пасляпрэм'ернай сяброўскай вячэры мая памочніца Ганна Лыч пракаментавала: «Ну вось, агонь і ваду мы прайшлі, засталося прайсці выпрабаванне меднымі трубамі». Яна мела на ўвазе, вядома ж, славу. Ды не тут-то было! Падчас наступнага паказу, у сярэдзіне III дзеі, выкананне «Сэрэнады Мефістофеля» (яна гучыць пад акампанемент чатырох трамбонаў) затрымалася на дзве (!) хвіліны. Выканаўцы выйшлі на сцэну, а ў аркестравай яме ў гэты момант не было ніводнага трамбаніста! Яны чамусьці вырашылі, што іх паўза значна больш працяглая, чым было на самай справе, і выйшлі адпачыць. Вось вам і «медныя трубы»...

Пратрымаўся ў рэпертуары спектакль не так доўга, але сабраў небывалую для Мінска прэсу. Толькі на прэм'еру – амаль сорак публікацый, прычым тры з іх замежныя. Увосень былі яшчэ разгорнутыя рэцэнзіі ў нямецкіх выданнях: газеце «Frankfurter algemeine Zeitung» і часопісе «Opernwelt». Толькі гэты оперны праект трапіў на старонкі буклета Гётэ-Інстытута, які быў прысвечаны Гётэвым юбілейным мерапрыемствам інстытута ва ўсім свеце. Розгалас (ва ўсякім разе ў Германіі) даў свой плён. Цяпер у Лейпцыгу і Берліне пішуцца дысертацыі па «Фаўсту» Радзівіла, а ў Дармштаце ставіцца спектакль. Ва ўсіх трох выпадках карыстаюцца нашымі выданнямі, што выйшлі напярэдадні мінскай прэм'еры, – асобных нумароў оперы для голасу ў суправаджэнні фартэпіяна і буклета. Між іншым, праца над лібрэта стымулявала Васіля Сяргеевіча Сёмуху зноў дапрацаваць свой бліскучы пераклад «Фаўста». І ў серыі выданняў «Беларускі кнігазбор» у тым жа 1999 годзе выйшаў з друку том «Ёган Вольфганг Гётэ. Выбраныя творы», дзе ўпершыню (!) было надрукавана лібрэта «Фаўста». Унікальнасць з'явы ў тым, што лібрэта оперы ніколі і нідзе не друкавалася. Нават у Германіі ні ў адным са збораў твораў вялікага нямецкага паэта. Гэтае выданне ажыццёўлена таксама з дапамогай Гётэ-Інстытута ў Мінску.

Праца над падрыхтоўкай «Фаўста» прывяла нас да яшчэ адной ідэі. Па сёння ў Беларусі выконваюць песні нямецкіх кампазітараў па-руску, радзей па-нямецку. У адзін са сваіх фестываляў «Адраджэнне беларускай капэлы» мы зноў жа ў арганізацыйным і творчым звязку з Гётэ-Інстытутам улучылі канцэрт вакальных твораў нямецкіх кампазітараў, праспяваных па-беларуску. Ажыццявілі такім чынам яшчэ адзін супольны праект. І зноў унікальны. На гэты раз Васіль Сёмуха пераклаў амаль 120 вершаў з папулярных вакальных цыклаў нямецкіх кампазітараў XIX стагоддзя. Гэтая праца відавочна паказала, як шмат мы гублялі раней, грэбуючы роднай мовай пры выкананні замежных твораў!

Усяго дзесяць гадоў, як працуе ў Мінску Гётэ-Інстытут. Ведаю, як многа зроблена і робіцца яго супрацоўнікамі для пашырэння ведаў пра нямецкую культуру ў Беларусі. Ведаю таксама, з якой павагаю ставяцца яго супрацоўнікі да «беларусізацыі» шэрага як сваіх, так і супольных з беларускімі партнёрамі праектаў, найперш тэатральных, літаратурных і музычных.

Ад усяго сэрца віншую нашых добрых сяброў – супрацоўнікаў Гётэ-Інстытута – са святам і жадаю ім доўгай напружанай працы ў Беларусі на карысць агульную.

Нямецкае кіно ў Беларусі: 10 гадоў эфектыўнай прысутнасці

Максім ЖБАНКОЎ

Жбанкоў Максім Расціслававіч – *кандыдат філасофскіх навук, культуролаг, кінааналітык, аўтар публікацый па тэорыі культуры, тэорыі і гісторыі кіно ў часопісах "Фрагмэнты" і "Мастацтва", сталы аўтар кінарубрыкі "Беларускай газеты". Мастацкі дырэктар асацыяцыі "Кінаклуб".*

Кіно – мастацтва XX стагоддзя. Гэтая канстатацыя здаецца надзвычай банальнай. Тым не менш яна цалкам праўдзівая. Менавіта ў мастацве "рухомай карцінкі" знайшлі сваё найбольш дакладнае адлюстраванне духоўныя і фарматворныя пошукі культуры мінулага стагоддзя.

Сутнасць візуальнай камунікацыі – у стварэнні своеасаблівай цэласнай інфармацыйнай прасторы, "наіўнага" асяродка, які падобны на той, што фарміруецца на аснове непасрэднага штодзённага вопыту чалавека. Як заўважыў выдатны кінарэжысёр Дэвід Уарк Грыфіт, "глядзець кіно – значыць станавіцца першабытным чалавекам. Выява – першы сродак запісу думкі." Візуальная камунікацыя нараджае тэксты, якія лягчэй успрымаюцца і лепш запамінаюцца, таму што аднačасова ўздзейнічаюць на ўвесь комплекс чалавечых пачуццяў. Сінтэтычны характар кінематографа (карцінка + мантаж + гук + сюжэт + акцёрская работа + культурны кантэкст) фарміруе ілюзію "натуральнага" паходжання аўдыёвізуальнага тэксту, які суразмерны спантаннаму жыццёваму вопыту.

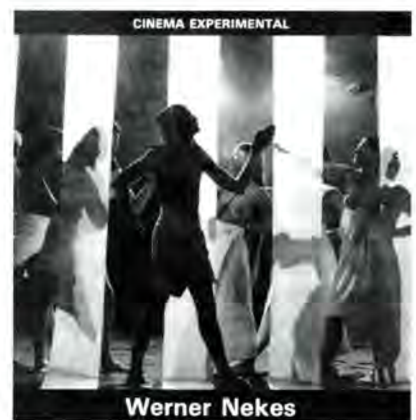
"Ілюзіён" кінематографа канструюе іншую рэальнасць, якая даступна кожнаму спажыўцу, таму што, у адрозненне ад тэкстаў элітна-інтэлектуальнага "кніжнага" тыпу, для падключэння да яе не патрабуецца спецыяльнай падрыхтоўкі і прафесійнай адукацыі. Рэальнасць кіно – гэта рэальнасць калектыўнага "дзённага сну", які мудрагеліста сумяшчае "тут" (свет паўсядзённасці) і "там" (свет кінатэксту). "Зробленае" кіно суадносіцца з "наіўным" кіно паўсядзённасці як "другая рэальнасць", якая нараджае ілюзію аўтэнтычнасці таго, што адбываецца на экране. Кінатэкст уяўляе сабой своеасаблівае квазі-наіўнае пісьмо, наглядную карцінку з "ідэяй", якая чытаецца звычайна на да-рацыянальным узроўні. Ключавы message (пасланне) пранікае ў свядомасць гледача патайным шляхам, мінаючы фільтры рацыянальнага кантролю. Знікальны, "плавальны" сэнс кінатэксту суразмерны не вербальна-кан-



Фрагмент анімацыйнага фільма Лоты Райнігер. Праграма «Гульня ценяў. Мультыплікацыйнае кіно Лоты Райнігер». Мінск. 2001.

культуры знаёмства беларускага гледача з кінематографам Германіі набыло рэгулярны, сістэматычны і максімальна інфарматыўны характар.

Што мінскі (і не толькі мінскі) глядач мог пабачыць на экране раней? У лепшым выпадку – крымінальныя фільмы з серыі "Тэлефон паліцыі 110", усходнегерманскія вестэрны з Гойка Міцічам і пампезную прадукцыю краін сацлагера кшталту "Гойі" і "Маладога Маркса". Фільмы з ФРГ траплялі ў кінапракат надзвычай рэдка, іх выбар зводзіўся да слязлівых меладрамаў кшталту "І дождж змывае ўсе сляды" і бестурботнага камікавання "Прывідаў замка Шпесарт". Няцяжка заўважыць, што мы атрымлівалі або "ідэалагічна блізкую" прадукцыю з Усходу, або камерцыйны варыянт з Захаду.



Вокладка каталога да праграмы «Кіно пасля кіно. Візуальная адысея Вернера Некеса». Мінск. 1995.

Гётэ-Інстытут з першых дзён сваёй працы выбраў прынцыпова новую тактыку. Асвета і адукацыя – вось два базісныя прынцыпы, якія былі паспяхова рэалізаваны ў арганізацыі і правядзенні праграм. Былі вызначаны асноўныя кірункі працы: азнаямленне з гісторыяй і стылямі нямецкага кіно, з актуальнымі напрамкамі развіцця нямецкай кінематаграфіі, рэтраспектыўныя паказы фільмаў вядучых рэжысёраў. Менавіта такі падыход дазволіў праграмам нямецкага кіно стаць значнай культурнай з'явай у жыцці беларускай сталіцы.

Крыху статыстыкі. За 10 гадоў у вялікіх кінаканцэртных залах Палаца культуры прафсаюзаў, Палаца культуры ветэранаў, кінатэатрах «Піянер" і "Перамога" былі паказаны 36 кінапраграм і фестываляў нямецкага кіно. Прыкладна 210 фільмаў прагледзелі каля 84 тысяч беларускіх гледачоў. Пераважная большасць фільмаў была паказана ў Беларусі ўпершыню.

Што было прапанавана гледачам нямецкіх кінапраграм? Найперш – "Залаты фонд нямецкага кіно". Менавіта так быў названы самы першы кінапаказ Гётэ-Інстытута, які адбыўся 12 – 15 снежня 1992 г. Гледачы, якія запоўнілі залу Палаца культуры прафсаюзаў, упершыню атрымалі магчымасць пазнаёміцца з дасягненнямі нямецкага кіно ранняга перыяду – нямымі фільмы Фрыдрыха Вільгельма Мурнау, Фрыца Ланга, Эрнста Любіча. Для аднаўлення атмасферы кінасеанса 1920-ых гадоў дэманстрацыя фільмаў суправаджалася фартэпіяннымі імправізацыямі вядомага мінскага выканаўцы і педагога Генадзя Кагановіча. Падобны вопыт быў першым як для аўдыторыі, так і для арганізатараў акцыі – Гётэ-Інстытута і асацыяцыі "Кінаклуб". Вынікі здзівілі і ўзрадавалі: публіка была поўная энтузіязму. І кіно трывала ўвайшло ў планы Інстытута. Такім чынам прыхільнікі гэтага мастацтва атрымалі падарожжа па нямецкім кіно даўжынёю ў дзесяць год, а асацыяцыя "Кінаклуб" – надзейнага і дынамічнага партнёра.

Знаёміць беларусаў з нямецкай кінакласікай працягвалі праграмы антыфашысцкага кіно (3 – 7 ліпеня 1995 г.), рэгулярныя фестывалі нямецкага кіно (кастрычнік 1993 г., лістапад 1994 г., люты 1996 г., студзень 2000 г., люты 2002 г.), рэтраспектыўны паказ фільмаў аднаго з самых арыгінальных майстроў анімацыйнага кіно Лоты Райнігер (4 – 5 чэрвеня 2001 г.). Асаблівую любоў прагрэсіўнай мінскай публікі атрымалі шэдэўры нямецкага экспрэсіянізму: "Кабінет доктара Калігары" Роберта Віне быў паказаны за дзесяць год чатыры разы, "Насферату" Фрыдрыха Вільгельма Мурнау – тройчы, яго ж "Апошні чалавек" і "Фаўст" – двойчы. Безумоўнай падзеяй у культурным жыцці Мінска стаў юбілейны паказ калекцыі фільмаў "бялявай Венеры" Марлен Дзітрых (15 – 19 ліпеня 2002 г.). Спецыяльна для гэтай падзеі мінскім парфюмерам Алегам Выглазавым была распрацавана новая марка дамскіх духоў, прэзентацыя якіх адбылася на цырымоніі адкрыцця праграмы. Варта таксама адзначыць, што кожнаму паказу фільмаў з "залатой калекцыі" папярэднічаў уступ кіназнаўцы, які знаёміў аўдыторыю з асаблівасцямі стылю рэжысёра і абставінамі стварэння стужкі. Асновай аўдыторыі традыцыйна з'яўляюцца студэнты гуманітарных ВНУ, спецыялісты па гісторыі і тэорыі кіно, беларускія кінематаграфісты, інтэлектуальная эліта.



Антыфашысцкія фільмы. Мінск. 1995.

Экскурсіі ў "залы гонару" нямецкага кіно, безумоўна, важныя для знаёмства з першымі крокамі германскіх кінематаграфістаў, іх пошукамі і творчымі адкрыццямі. Аднак вопыт асэнсавання кіно як з'явы нямецкай культуры быў бы, канешне, няпоўным без паглыбленага вывучэння Новага нямецкага кіно. Такія рэжысёры, як Райнер Вернер Фасбіндэр, Вернер Херцаг, Фолькер Шлёндарф, Вім Вендэрс, Аляксандр Клюге, радыкальна змянілі ў канцы 1960-ых гадоў звыклы воблік германскай кінаіндустрыі. Замест вытворчасці камерцыйнага "культурнага прадукту" дзёрзкая купка "бунтаўшчыкоў з Аберхаўзена" запатрабавала ад кінематографа індывідуальнага, аўтарскага погляду на свет, дзеянняў, якія супярэчылі традыцыйным устаноўкам і жанравым клішэ. "Дзеці" Маркса, Мао, "Ролінг Стоўнз" і сексуальнай рэвалюцыі – лідэры Новага нямецкага кіно – былі задзірліва суб'ектыўнымі, дэманстратыўна палітызаванымі і неверагодна таленавітымі.

Самы анархічны і адораны з іх, Райнер Вернер Фасбіндэр, прайшоў узорны шлях "праклятага паэта": вопыты ў авангардным тэатры, эксперыментальнае "беднае" кіно, наркотыкі, сексуальны экстрэмізм, цкаванне крытыкаў і разгубленасць публікі, любоў-нянавісць да роднай краіны і неверагодныя па сваёй незаконнай прыгажосці позні фільмы. Менавіта праграмы Гётэ-Інстытута прапанавалі мінскім гледачам творчую спадчыну Фасбіндэра практычна поўнасцю: ад ранніх вопытаў кшталту "Любоў халадней за смерць" і "Амерыканскага салдата" да класічнай трылогіі "Замужжа Марыі Браўн" – "Туга Веранікі Фос" – "Лола". Менавіта Фасбіндэр стаў найбольш запатрабаваным мінскай публікай рэжысёрам. Двойчы (у 1993 і 1994) з поспехам былі паказаны яго рэтраспектыўныя праграмы, а пазней ніводная зборная праграма кіно Германіі не абыходзілася без фільмаў Фасбіндэра.

Работы іншых лідэраў Новага нямецкага кіно – Вернера Херцага, Віма Вендэрса, Аляксандра Клюге – таксама былі досыць шырока прадстаўлены ў кінапраграмах Інстытута. Рэтраспекцыі фільмаў Віма Вендэрса, якія адбыліся двойчы (у студзені 1994 г. і красавіку 1999 г.), прапаноўвалі не толькі сусветнавядомыя стужкі "Неба над Берлінам", "Стан рэчаў", "Аліса ў гарадах", але і раннія кароткаметражныя вопыты і эксперыментальныя работы. Унушальная рэтраспектыва Маргарэтэ фон Трота была пабудавана як імпрэза з двух дзеянняў: першая частка праграмы была паказана ў лістападзе–снежні 1995 г., другая – у студзені 1996 г. Аляксандр Клюге і Петэр Ліліенталь таксама былі прадстаўлены паўнавартаснымі рэтраспектывамі, адпаведна ў лютым 1995 г. і чэрвені 1996 г. Асаблівую ж увагу прыцягнула праграма эксперыментальных фільмаў яшчэ аднаго бунтара-шасцідзесятніка, знакамітага кінаавангардыста Вернера Некеса (верасень 1995 г.), які прыехаў у Мінск, актыўна ўдзельнічаў у дыскусіях і нават уласнаручна настройваў праекцыйную тэхніку перад кожным сеансам.



Вокладка каталога да кінапраграмы «Сервільнае мастацтва». Мінск. 1996.

Кінематограф – гэта стэнаграма духоўнага жыцця часу, сведка і суддзя змены эпох і рухаў чалавечых душ. Глыбінныя змены ў жыцці нямецкага народа, якія адбыліся адразу пасля падзення Берлінскай сцяны, адлюстраваліся ў шэрагу праграм, якія былі прысвечаны сацыяльным зрухам у Германіі 1990-ых гадоў. Гэта найперш датычыць такіх розных па тэматыцы паказаў, як "Нямецкія камедыі: Усход сустракае Захад" (кастрычнік – лістапад 1995 г.), "Кантрасты: сучаснае нямецкае кіно" (верасень 1996 г.), "Новае нямецкае кіно" (лістапад 2000 г.), "Фрагменты рэальнасці: фільмы з сённяшняй Усходняй Германіі" (май 2001 г.), "Людзі і час: актуальныя тэндэнцыі нямецкага кіно" (снежань 2001 г.). Сацыяльна арыентаваная творчасць нямецкіх кінематаграфістаў розных пакаленняў дае магчымасць убачыць жыццё сённяшняй Германіі, зразумець яе рэальныя праблемы і даведацца пра пошукі іх рашэнняў.

Характэрны прыклад – нядаўняя праграма "Германія пад прыцэлам. Нямецкі дэтэктыў: люстэрка свайго часу" (красавік 2003 г.). Анталогія знакамітага крымінальнага тэлесерыяла "Месца злачынства", які быў зняты на працягу апошніх трыццаці гадоў, прыносіць публіцы не толькі асалоду ад дынамічнай інтрыгі і вострых сітуацый, але і магчымасць бліжэй пазнаёміцца з такімі праблемамі, як гандаль дзецьмі, крымінальная медыцына, карупцыя ўладаў, рост міжнароднай злачыннасці. Крымінальны жанр у нямецкім варыянце вылучаецца падкрэсленай увагаю да псіхалагічнага партрэта, дакладнай перадачай жыццёвых сітуацый і абставінаў быту, бясспрэчнай сацыяльнай арыентаванасцю і, найперш, павагай да традыцыйных маральных каштоўнасцяў. У адрозненне ад "жорсткага" амерыканскага крымінальнага кіно або "атракцыённых" паліцэйскіх фільмаў з Дэлонам і Бельмандо, нямецкія тэлесерыялы звернуты да даследавання паводзінаў чалавека ў сітуацыі канфлікту яго ўласных імкненняў і



Фільм Райнера Каўфмана «Аптэкарша». Германія. 1997.

Сіла аўдыёвізуальнага вобраза – у ступені яго пачуццёва-эмацыйнай насычанасці. Магія кінатэксту ў тым, што з дапамогай звыклых карцінак будуецца новы тэкст. Ён рэфармуе наша ўспрыманне, наноў называе рэальнасць. Кінематограф будуе прастору культуры, гуляе ў сапраўднасць. Сутнасць кінематографа – не ў перадачы нейкага канцэптуальнага паслання, але ва ўзнаўленні плыні ўстойлівых настрояў, уражанняў і эмоцый. Менавіта тэрыторыя "жыццёвага свету" становіцца месцам сустрэчы двух сучасных міфаў – кінематаграфічнага (штучнага) і паўсядзённага (сапраўднага). Сумяшчаюцца не "праўда жыцця" і яе адбітак на экране, а два канцэпты, здольныя ўзмацніць або аслабіць узаемную значнасць для гледача.

Стваральнік кожнага візуальнага паведамлення прапаноўвае спажыўцу, акрамя самога паведамлення, і правілы яго прачытання. У адрозненне ад вербальнага тэксту, кінатэкст узнаўляе не толькі пэўны набор знакаў, але і стратэгію іх прачытання. Па сутнасці, кінематограф заняты пашыранай вытворчасцю пэўных спосабаў чытаць сацыяльную рэальнасць, а ў канчатковым варыянце – вытворчасцю пэўнага канона сацыяльнасці. У сённяшнім свеце самы эфектыўны зварот і ключ да іншых культур – менавіта кіно.

Усё сказанае дазваляе лепш зразумець рэальную значнасць дзесяцігадовай працы Гётэ-Інстытута ў галіне кіно. Менавіта са з'яўленнем у Мінску гэтага паўнамоцнага прадстаўніцтва нямецкай

сацыяльных абавязкаў. Нямецкі крымінальны фільм, зняты па ўсіх правілах жанру, пры гэтым глыбока маральны, яго асноўная ідэя: няма і не можа быць апраўданняў злачынству і чалавеку, які гэта злачынства ўчыніў.

Такім чынам, серыя кінапраграм Гётэ-Інстытута дае дакладнае і падрабязнае ўяўленне пра асноўныя этапы развіцця кінематографа як самабытнай з'явы нямецкай культуры. Беларуская публіка атрымала разгорнутую анталогію кінастыляў і важкі каталог рэжысёраў. У той жа час асаблівая ўвага надавалася паказу культурнага кантэксту творчасці аўтараў кіно. Найперш гэта датычыць узаемасувязяў кіно і літаратуры. Такія праграмы, як "Тры тэксты для кіно: нямецкая літаратура ў люстэрку экрана" (чэрвень 1996 г.), "Нямецкія экранізацыі Гюнтэра Граса і Зігфрыда Ленца" (чэрвень 1996 г.), "Фільм + кніга: нямецкая літаратура вачамі кіно" (верасень 2001 г.), "Гульні сучаснікаў: нямецкае кіно чытае Гюнтэра Граса" (снежань 2002 г.), прынеслі зацікаўленай аўдыторыі падвойнае "задавальненне ад тэксту" – тэксту літаратурнага і народжанага ім тэксту візуальнага.

Адным з найбольш цікавых кінапраектаў Інстытута сталі поўныя (!) паказы на вялікім экране знакамітых і папулярных у Германіі тэлесерыялаў – "Радзіма" Эдвіна Райтца (чэрвень 1995 г.) і "Берлін. Александэрплатц" Райнера Вернера Фасбіндэра (люты 1998 г.). Аматары маглі глядзець "Радзіму" з ранку да вечара і хадзіць на Фасбіндэра дзесяць дзён запар.

Варта адзначыць, што менавіта інтарэсы аўдыторыі заўжды былі галоўным арыенцірам у працы арганізатараў кінапаказаў. На кінапраграмах рэгулярна праводзяцца сацыялагічныя апытанні па распрацаванай намі методыцы. Яны дапамагаюць вывучаць адносіны аўдыторыі да праграм і глядацкія прыхільнасці. Гэта становіцца асновай для планавання далейшай дзейнасці. Вось характэрныя выказванні: "Больш кінакласікі, фільмаў з Марлен Дзітрых і Марыкай Рок" (студэнтка, 21 год), "Калі ж, нарэшце, будуць паказаны "Блакітны анёл" і "Метропаліс"?" (выкладчык, 30 гадоў), "Дзякуй за тое, што вы робіце. Я хаджу на ўсе вашы паказы." (дызайнер, 27 гадоў). У мінскіх гледачоў выдатны густ. Фасбіндэр, Херцаг, Вендэрс – гэтыя рэжысёры, гонар нямецкага кіно, запатрабаваны вось ужо трэцім пакаленнем наведвальнікаў "Кінаклуба". Важна адзначыць, што кіно Германіі не толькі прадстаўляе ў Беларусі нямецкую культуру, але і спрыяе ўстанаўленню унікальных міжнародных творчых кантактаў. Менавіта паказы ранняй нямецкай кінакласікі зрабілі магчымай сустрэчу дзвюх формаў мастацкай творчасці: нямецкага кінематографа і беларускай музыкі. Дэманстрацыя нямога кіно ў розныя гады суправаджалася фартэпіяннымі імправізацыямі Генадзя Кагановіча, Алега Крымера, Расціслава Крымера і Леаніда Гурвіча.

У падобных акцыях ёсць перспектывы далейшага плённага супрацоўніцтва Гётэ-Інстытута і асацыяцыі "Кінаклуб". Сённяшняя культура – гэта шмат у чым дыялог стыляў, эпох і традыцый, актыўная праца з разнапланавымі і, на першы погляд, несумяшчальнымі матэрыяламі. Кінапраграмы Інстытута, якія пачыналіся як інфармацыйна-асветніцкія, сёння становяцца тэрыторыяй творчага пошуку нямецкіх і беларускіх майстроў, своеасаблівай лабараторыяй новых культурных формаў. Значэнне падобных ініцыятываў для культуры Беларусі цяжка перабольшыць.

Чаго можна чакаць ад будучыні? Найперш – захавання і падтрымкі дзесяцігадовай традыцыі прэзентацыі беларускай аўдыторыі ўсяго найлепшага ў нямецкім кіно. Мы спадзяёмся на новыя сустрэчы з маладымі кінарэжысёрамі Томам Цікверам і Ральфам Хютнерам, якія прымусілі свет зноў гаварыць пра кіно Германіі. Безумоўную цікавасць заўжды выклікаюць паказы авангарднага і эксперыментальнага кіно. Пакуль што нам цалкам незнаёмая такая галіна візуальных мастацтваў Германіі, як відэа-арт. Для знаёмства з месцам нямецкага кіно ў сусветным кінапрацэсе неабходны праграмы фільмаў – лаўрэатаў міжнародных кінафестываляў (кшталту паказу, які быў праведзены ў 2000 г.: "Нямецкае кіно ў праграмах Берлінскага МКФ"). Цікава было б убачыць і працяг цыкла фестывальных кінапраектаў, якія праводзяцца сумесна з культурнымі прадстаўніцтвамі іншых краінаў Еўропы, – "Вяртанне ў сінематограф" (май 1996 г., сумесны праект брытанскага, нямецкага і французскага культурных цэнтраў), "Жанчыны-рэжысёры Францыі і Германіі" (сакавік 2001 г.). Згадваючы сустрэчу з вечным эксперыментатарам Вернерам Некесам, можна сказаць і аб неабходнасці творчых майстэрняў і майстар-класаў нямецкіх рэжысёраў, аператараў, мастакоў кіно для беларускіх студэнтаў адпаведных спецыяльнасцяў.



Вокладка каталога да кінапраграмы «Нямецкія камедыі: Усход сустракае Захад». Мінск. 1995.



Кінарэжысёр Вім Вендэрс.

Але ўсё гэта – пажаданні на будучае. Сёння больш важна азірнуцца на пройдзены шлях і выказаць шчырую ўдзячнасць нашым нямецкім партнёрам з Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску. Менавіта дзякуючы іх энергіі і эфектыўнай працы праграмы нямецкага кіно сталі значнай падзеяй культурнага жыцця Беларусі. 84 тысячы нашых гледачоў прытрымліваюцца той жа думкі.

Пераклад з рускай мовы.

Хроніка культурных праграм Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску (1993 – 2003)

1993

Графіка нямецкага экспрэсіянізму. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Сакавік – красавік.*

Графіка 1960-ых гадоў. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Ліпень – жнівень.*

Графіка 1970-ых гадоў. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Жнівень – верасень.*

Залаты фонд нямецкага кіно. Частка 2. *Мінск. Кастрычнік.*

1994

Рэтраспектыва фільмаў Віма Вендэрса. *Мінск. Студзень.*

Нямецкая графіка 1980-ых гадоў: асноўныя тэндэнцыі. Семінар з праф. Ёханесам Кладэрсам. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Люты.*

Графіка 1980-ых гадоў. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Люты – сакавік*

Антон Штанкоўскі. Мастацтва і дызайн, фатаграфія. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Сакавік – красавік.*

Фасбіндэр: лінія жыцця. *Мінск. Красавік.*

«Мюльхаймская мадэль» – Тэатр на Руры: канцэпцыя і метад работы Рабэрта Чулі (Мюльхайм). *Мінск. Чэрвень.*

Эрнст Барлах. Літаграфіі. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Ліпень.*

Першы Міжнародны сімпозіум выяўленчага мастацтва імя Марка Шагала. *Віцебск. Ліпень.*

Гастролі Тэатра на Руры. *Мінск. Верасень.*

Залаты фонд нямецкага кіно. Частка 3. *Мінск. Лістапад.*

1995

Рэальнасць і іншыя сны. Кінематограф Аляксандра Клуге. *Мінск. Люты.*

Міхаэль Моргнер. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Люты – сакавік.*

Макс Клінгер. Друкаваная графіка 1857 – 1920. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Май.*

Прывіды свабоды: анталогія «новага нямецкага кіно». *Мінск. Май.*

Трэці Міжнародны фестываль жаночага кіно. *Мінск. Май.*

Радзіма. Фільм Эдгара Райтца ў 5 частках. *Мінск. Чэрвень.*

Нямецка-беларускія сустрэчы (1): Эльке Эрб і Ніна Мацяш. *Чэрвень.*

Чытанні з Эльке Эрб у рамках Фестывалю маладых паэтаў «Час і месца». *Мінск. Чэрвень.*

Anti-faschist films. *Мінск. Ліпень.*

Незалежная прэса – свабода і адказнасць. Даклад Дэтлефа Люке («Фрайтаг», Берлін) на Другім беларускім PEN-кангрэсе. *Жнівень – верасень.*

Кіно пасля кіно: візуальная адысея Вернера Нэкеса. *Мінск. Верасень.*

Нямецкія камедыі: Усход сустракае Захад. *Мінск. Кастрычнік – лістапад.*

Фатаграфія з Мінска. *Галерэя сучаснага мастацтва «Шостая лінія», Мінск. Кастрычнік – лістапад.*

Дзіцячы і маладзёжны тэатр у Германіі. Даклад і воркшоп Ангелікі Штаўдт (Берлін). *Дзяржаўны маладзёжны тэатр, Мінск. Лістапад.*

Праблемы развіцця выяўленчага мастацтва ў постсацыялістычных краінах Усходняй і Цэнтральнай Еўропы. Даклад Барбары Барш (Берлін). *Мінск. Лістапад.*

Маргарэтэ фон Трота: актрыса, сцэнарыст, рэжысёр. Частка 1. *Мінск. Лістапад – снежань.*

Акты стану. Нямецкая фатаграфія 1950 – 1980-ых гадоў на Усходзе і Захадзе. *Галерэя «Шостая лінія», Мінск. Снежань.*

Дзяржава, культура, рынак. Беларуска-германская канферэнцыя. *Мінск. Снежань.*

1996

Маргарэтэ фон Трота: актрыса, сцэнарыст, рэжысёр. Частка 2. *Мінск. Студзень.*

Сервільнае мастацтва. *Мінск. Люты.*

«Аазіс». Дакументальны фільм Юрыя Хашчавацкага. *(21.4. – БТ, 25.4. – Arte/ZDF, 27.4. – ОРТ).*

Рэха маўчання. *Музей гісторыі і культуры, Мінск. Красавік.*

«Помні». Эксперыментальная тэатральная пастаноўка. Прэм'ера. *Дзяржаўны маладзёжны тэатр, Мінск. Красавік.*

Нямецкая рэкламная фатаграфія 1925 – 1988. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Май – чэрвень.*

Тры тэксты для кіно. Нямецкая літаратура ў люстэрку экрана. *Мінск. Чэрвень.*

Кантрасты. Кінатыдзень. *Мінск. Верасень.*

«Помні». Эксперыментальная тэатральная пастаноўка. *Гастролі ў Германіі (Фрайбург, Берлін, Штральзунд) у рамках UNICEF-Фестывалю «1001 тэатр для дзяцей гэтага свету». Верасень.*

Рэха маўчання. IV Пецярбургская біенале. *С.-Пецярбург. Кастрычнік.*

Трансрэгіянальныя і міжнародныя аспекты культурнай палітыкі. Міжнародная канферэнцыя. Даклад Андрэаса Візанда. *Мінск. Кастрычнік – лістапад.*

Вальтэр Цюмлер – Вольга Седакова. Чытанні і даклад у рамках Другога Міжнароднага фэсту паэзіі «Час і месца». *Нацыянальная бібліятэка РБ, Мінск. Лістапад.*

Марцін Хайдэгер і філасофія XX стагоддзя. Міжнародны семінар. *Мінск. Лістапад.*

1997

Літаратурныя экранізацыі. *Мінск. Студзень.*

Міхаэль Шэфер. Фатаграфія. *Галерэя «NOVA», Мінск. Студзень – сакавік.*

Сцэнічныя чытанні. *Мінск. Люты.*

Сімпліцысімус. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск; Абласны мастацкі музей, Віцебск. Люты – сакавік.*

Генрых Цыле – малюнкі і фатаграфіі. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Люты – сакавік.*

Жыццё з зонай (дакументальны фільм «Аазіс», тэатральны эксперымент «Помні», выстаўка «Рэха маўчання»). *Мінск. Красавік*

«Рэха маўчання». Дакументальны фільм. *Мінск. Красавік.*

Вольс. Фатаграфіі. *Галерэя «NOVA», Мінск. Красавік – май.*

Чацвёрты Міжнародны фестываль жаночага кіно. *Мінск. Май.*

«Quichote». Гастролі Orphtheater, Берлін. *Мінск. Май – чэрвень.*

Іншая рэальнасць. Кінематограф Петэра Ліліенталя. *Мінск. Чэрвень.*

Рудольф Бонві / Астрыд Кляйн. Фатаграфія. *Галерэя «NOVA», Мінск. Чэрвень – ліпень.*

Другі Міжнародны сімпозіум выяўленчага мастацтва імя Марка Шагала. *Віцебск. Ліпень.*

Ад Я к Другому: праблемы сацыяльнай анталогіі ў посткласічнай філасофіі. Міжнародны семінар. *Мінск. Верасень.*

Сцэнічныя чытанні. *Віцебск. Верасень.*

Узлёт Артура Уі, які можна было спыніць. Прэм'ера. *Мінск. Верасень.*

Texte/Тэксты. Міжнародны тэматычны выставачны праект. *Музей БДАМ, Мінск. Кастрычнік – лістапад.*

Рэха маўчання. *Фотафэст, Браціслава. Лістапад.*

P.S. Частка 1. Кінатыдзень. *Мінск. Лістапад.*

Франк Тыль. Фатаграфія. *Галерэя «NOVA», Мінск. Лістапад – снежань.*

Сцэнічныя чытанні. *Гродна. Снежань.*

1998

P.S. Частка 2. Кінатыдзень. *Мінск. Студзень.*

Texte/Тэксты. Міжнародны тэматычны выставачны праект. *Бентлаге, Шопінген, Бекум (Германія). Люты.*

Берлін, Александэрплатц. Фільм Р.В.Фасбіндэра ў 13 частках. *Мінск. Люты.*

Макс Эрнст. Кнігі і графіка. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Красавік.*

Прывіды свабоды. Кінатыдзень. *Мінск. Красавік – май.*

«Рэха маўчання». Дакументальны фільм. *INPUT'98, Штутгарт. Май.*

Карлхайнц Штокхаўзен. Партрэт у люстэрку часу. Даклад Кацярыны Сядовай. У дзвюх частках, з музычнымі прыкладамі. *Мінск. Май – чэрвень.*

Літаратурная вечарына Гунтрам Феспер – Алесь Разанаў. *Мінск. Верасень.*

Рэтраспектыва фільмаў Клаўдыі фон Алеман. *Мінск. Верасень.*

Разуменне і існаванне. Міжнародны філасофскі семінар. *Лістапад.*

Сцэнічныя чытанні. *Мінск. Лістапад.*

Нямецкае кіно на экранах Берлінскага кінафестывалю. *Мінск. Снежань.*

1999

Эстамп'99. Літаграфія. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Люты.*

Крылы над Берлінам. Рэтраспектыва фільмаў Віма Вендэрса. *Мінск. Красавік.*

Рэтраспектыва рэжысёра Клаўдыі фон Алеман. *Мінск. Красавік.*

Вясёлы Гётэ. Выстаўка плаката. *Гётэ-Інстытут, Мінск. Май – чэрвень.*

50 гадоў Канстытуцыі. Даклад праф. Рольфа Штобера, універсітэт Гамбурга. *Мінск. Чэрвень.*





























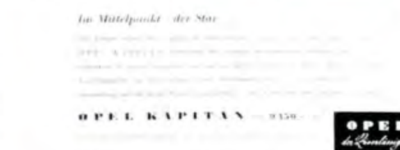












Frank Thiel Fotografie



ifa



Фаўст. Опера А. Радзівіла. *Мінск. Ліпень.*

Першы Міжнародны фестываль перформансаў «Nawinki'99». *Мінск. Верасень.*

Нябачны мур. Міжнародная сустрэча бардаў. *Мінск. Кастрычнік.*

Набліжэнне і аддаленне. *Музей БДАМ, Мінск. Кастрычнік.*

Калі пала сцяна... 50 гадзін, якія змянілі свет. Фільм Гюнтэра Шольца. *Мінск. Лістапад.*

Германія ад 1945. Погляд трох пакаленняў адной сям'і. *Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, Мінск. Лістапад.*

Рэтраспектыва рэжысёра Хельке Зандэр. *Мінск. Снежань.*

Сцэнічныя чытанні. *Мінск. Снежань.*

2000

Мастацтва, дызайн, медыя ў XX стагоддзі. Майстры. Выстаўкі. Новыя формы. Семінар у Беларускай акадэміі мастацтваў. *Мінск. Са студзеня 1-2 разы ў месяц.*

Кінематограф любові і адчаю. Ранняя нямецкія нямыя фільмы 1912 – 1918. Музычнае суправаджэнне: Леанід Гурвіч, Алег Крымер, Расціслаў Крымер. *Мінск. Студзень.*

Герхард Альтэнбург. Работы 1947 – 1989. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Люты.*

І.С. Бах. Канцэрт да 250-годдзя з дня смерці. *Мінск. Красавік.*

«Чалавек. Культура. Рынак». Канферэнцыя. *Мінск. Красавік.*

Жывапіс у канцы XX стагоддзя. Семінар Марціна Хенача, Акадэмія мастацтваў Мюнстэра. *БДАМ, Мінск. Красавік.*

Канцэрт групы «Gelée Royale» (Берлін). *Мінск. Май.*

Джаз-праект Леаніда Гурвіча. *Мінск. Май.*

Луцыян Бернхард. Рэклама і дызайн у пачатку XX стагоддзя. *Выстаўка ў Музеі БДАМ. Мінск. Май – чэрвень.*

Фота ў модзе – мода ў фота. Нямецкая фатаграфія моды 1945 – 1995. *Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, Мінск. Чэрвень.*

Другі Міжнародны фестываль перформансу «Nawinki 2000». *Мінск. Верасень.*

Іншы позірк. Выстаўка маладых мастакоў Мюнстэра. *Музей БДАМ, Мінск. Верасень.*

Джаз-праект Леаніда Гурвіча (2 частка). *Мінск. Верасень.*

Ілюзія аддегласцяў. Другі Міжнародны тэматычны выставачны праект. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск, Абласны мастацкі музей імя П.В.Масленікава, Магілёў. Верасень – снежань.*

Цім Ульрыхс аб сабе і сваіх работах. Лекцыя праф. Ц.Ульрыхса, Акадэмія мастацтваў Мюнстэра. БДАМ, *Мінск. Верасень.*

Нябачны мур. Другая міжнародная сустрэча бардаў. *Гродна. Лістапад.*

Джаз-праект Леаніда Гурвіча (3 частка). *Мінск. Кастрычнік.*

Творчасць вока. Лекцыя праф. Коберта, Акадэмія мастацтваў Мюнстэра. *БДАМ, Мінск. Лістапад.*

Новае нямецкае кіно. *Мінск. Лістапад.*

Каардынаты сучаснасці. *Нямецка-беларускія лірычныя чытанні ў Мінску, Брэсце і Лінове. Снежань.*

Удо Шэль. Панарама. Жывапіс і гуашы. *Музей сучаснага выяўленчага мастацтва і Музей БДАМ, Мінск. Снежань – студзень.*

Мастацтва і вугаль. Лекцыя д-ра Ф. Ульрыха, дырэктара музеяў горада Рэклінгхаўзена. *БДАМ, Мінск. Снежань.*

Дзяніс Сініогін. Тэма: Германія. Месца: Брэмен. Фотавыстаўка. *М-Галерэя, Мінск. Снежань.*

2001

Ігар Саўчанка. Над усёй Германіяй – бясхмарнае неба. Фатаграфія. *М-Галерэя, Мінск. Студзень – люты.*

Вольга Сазыкіна. Аўтабіяграфічныя паверхні. *М-Галерэя, Мінск. Люты – сакавік.*

Джаз вясной. Канцэрт. *Мінск. Сакавік.*

Жаночы партрэт у інтэр'еры. Фільмы нямецкіх і французскіх жанчын-рэжысёраў. *Мінск. Сакавік.*

Віктар Пятроў. Зялёная сцяна старога дома. Графіка. *М-Галерэя, Мінск. Сакавік – красавік.*

І.С. Бах – чацвёртае стагоддзе бессмяротнасці. Канцэрт ансамбля «Камерныя салісты Мінска». *Мінск. Красавік.*

Анімацыйнае кіно Германіі. Малюнкі, фотакалажы, карціны, лялькі, фатаграфіі з нямецкіх анімацыйных фільмаў. *Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, Мінск. Красавік.*

Анатоль Кляшчук. Жыццё. Фотавыстаўка. *М-Галерэя, Мінск. Красавік – май.*

Дзірк Браўнс. Норд-вест – 15 гадоў Чарнобылю. *Канцэптуальнае падарожжа па Палессі. Красавік – май.*

Фрагменты рэальнасці. Фільмы з сённяшняй Усходняй Германіі. *Мінск. Май.*

Калі салдаты сталі забойцамі. Фільм і даклад Ханеса Геера. *Мінск. Май.*

Гульня ценяў. Мультыплікацыйнае кіно Лоты Райнігер. *Мінск. Чэрвень.*

Паўла Мадэрзон-Бэкер і мастакі Ворпсведэ. Малюнкі і друкаваная графіка 1895 – 1906. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Ліпень – жнівень.*

І вынайшаў я крылы – вось яны... Беларуска-нямецкая літаратурна-музычная імпрэза. *Мінск. Верасень.*

Трэці Міжнародны фестываль перформансу «Nawinki 2001». *Мінск. Верасень.*

Фільм + кніга: нямецкая літаратура вачыма кіно. *Мінск. Верасень.*

Міхал Баразна. Preview. Фотавыстаўка. *М-Галерэя, Мінск. Верасень – лістапад.*

Новая архітэктура Берліна. Дыяпрагляд у рамках семінара «Сучасныя тэндэнцыі і новыя формы ў мастацкай культуры Цэнтральнай і Усходняй Еўропы». *БДАМ, Мінск. Кастрычнік.*

Сыны Баха: сямейныя традыцыі і новыя ідэі. Канцэрт ансамбля «Камерныя салісты Мінска». *Мінск. Лістапад.*

Песні ў перакладзе В.Сёмухі на музыку Шумана, Шуберта, Брамса. *Мінск. Лістапад.*

Вокны аднаго горада. Трэці Міжнародны тэматычны выставачны праект. *Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, Мінск; Абласны мастацкі музей імя П.В.Масленікава, Магілёў. Лістапад – снежань.*

Гісторыя выставак documenta. Прагляд відэафільмаў і матэрыялаў у рамках семінара „Сучасныя тэндэнцыі і новыя формы ў мастацкай культуры Цэнтральнай і Усходняй Еўропы". *БДАМ, Мінск. Снежань.*

Людзі і час. Актуальныя тэндэнцыі нямецкага кіно. *Мінск. Снежань.*

Дзірк Браўнс. Уражанні ад чарнобыльскага падарожжа. Чытанне і выстаўка. *Мінск. Снежань.*

Дзяніс Сініогін. Дробязі жыцця. *М-Галерэя, Мінск. Снежань – студзень.*

2002

Вокны аднаго горада. Трэці Міжнародны тэматычны выставачны праект. *Музей гісторыі і культуры, Полацк; Музей выратаваных мастацкіх каштоўнасцяў і Абласны краязнаўчы музей, Брэст; выставачная зала Гродзенскага аддзялення БСМ, Гродна. Студзень – май.*

Уладзімір Парфянок. Недакладныя факты з месца падзеі. Фотавыстаўка. *М-Галерэя, Мінск. Студзень – люты.*

Сяргей Поклад. Вільня: сілуэты колераў. Жывапіс. *М-Галерэя, Мінск. Люты – сакавік.*

Залаты фонд нямецкага кіно. Раннія гады. *Мінск. Люты.*

Сыны І.С.Баха і іх спадчына: галантны стыль, ранні класіцызм. Канцэрт ансамбля «Камерныя салісты Мінска». *Мінск. Люты.*

Documenta X. 100 дзён. Відэапрагляд у рамках семінара „Сучасныя тэндэнцыі і новыя формы ў мастацкай культуры Цэнтральнай і Усходняй Еўропы". *БДАМ, Мінск. Люты – красавік.*

Вім Вендэрс – фатограф. Фотавыстаўка. *БДАМ, Мінск. Люты.*

Рэтраспектыва фільмаў Віма Вендэрса. *БДАМ, Мінск. Люты.*

Юрый Алісевіч. Каляровыя згадкі. Графіка. *М-Галерэя, Мінск. Сакавік – красавік.*

Кнігі мастакоў. Выстаўка. *Музей БДАМ, Мінск. Сакавік – красавік.*

Успамін. Выстаўка работ вязняў канцэнтрацыйнага лагера Флосенбюрг. *Мінск. Красавік.*

Творы Малера ў выкананні ансамбля «Klassik Avantgarde». *Мінск. Красавік.*

Сучасная маладая беларуская і нямецкая літаратура. Круглы стол. *Мінск. Красавік.*

Шалом. Песні на ідыш у выкананні А.Ахадла (Германія/Польшча). *Мінск. Красавік.*

Відэафільмы на нямецкай мове: «Саламон, член Гітлерюгенда», «Comedian Harmonists». *Мінск. Красавік.*

Андрэй Басалыга. Неадпраўленыя лісты. Графіка. *М-Галерэя, Мінск. Красавік – май.*

І.С.Бах – позірк у будучыню. Канцэрт ансамбля «Камерныя салісты Мінска». *Мінск. Май.*

Павел Татарнікаў. Дом, пабудаваны з дзвярэй. Графіка. *М-Галерэя. Мінск. Май – ліпень.*

Позіркі сведак – фатаграфіі Берліна. *Галерэя «NOVA», Мінск; Абласны мастацкі музей імя П.В.Масленікава, Магілёў. Чэрвень – жнівень.*

Марлен Дзітрых – легенда ў фатаграфіях. *Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, Мінск. Ліпень – жнівень.*

Марлен Дзітрых – позірк з экрана. *Мінск. Ліпень.*

XII Міжнародныя Шагалаўскія чытанні. Даклад Анэтэ Вэбер, Яўрэйскі музей, Франкфурт-на-Майне. *Віцебск. Ліпень.*

Шагал і Германія. Даклад Анэтэ Вэбер, Яўрэйскі музей, Франкфурт-на-Майне. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Ліпень.*

Вольга Нікішына. Цыферблат. Графіка. *М-Галерэя, Мінск. Верасень.*

Чацвёрты Міжнародны фестываль перформансу «Nawinki 2002». *Мінск. Верасень.*

Рэклама ў Германіі. *Музей БДАМ, Мінск. Верасень.*

Норберт Крыке. Малюнкі і аб'ёмная пластыка. *Нацыянальны мастацкі музей РБ, Мінск. Верасень – кастрычнік.*

Раман Сустаў. Мора ціршыні. Графіка. *М-Галерэя, Мінск. Кастрычнік – лістапад.*

Нямецкая рамантыка. Канцэрт. *Мінск. Кастрычнік.*

Маштабы дызайну. *Музей БДАМ, Мінск. Кастрычнік – лістапад.*

Анатоль Кляшчук. Снежань, Мюнхен. Фатаграфія. *М-Галерэя, Мінск. Лістапад – снежань.*

Вяртанне Насферату. Класіка нямецкага нямога кіно. *Мінск. Лістапад.*

Нямецкія прыдворныя музыканты. Канцэрт ансамбля «Камерныя салісты Мінска». *Мінск. Лістапад.*

Другі Фестываль нямецкамоўнай драматургіі. *Мінск. Снежань.*

Вольга Сазыкіна. Аб'екты са шкла. *М-Галерэя, Мінск.Снежань – студзень.*

Гюнтэр Грас – Камбала. *Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, Мінск. Снежань – студзень.*

Гульні сучаснікаў. Нямецкае кіно чытае Гюнтэра Граса. *Мінск. Снежань.*

2003

Гюнтэр Грас – Камбала. *Абласны мастацкі музей імя П.В.Масленікава, Магілёў. Студзень.*

Аляксандр Сувораў. Міфалагемус. Жывапіс. *М-Галерэя, Мінск. Студзень – люты.*

Выстаўка ўдзельнікаў конкурсу дызайну да 10-годдзя Гётэ-Інстытута Інтэр Нацыёнэс у Мінску. *Музей БДАМ, Мінск. Студзень.*

Юрый Якавенка. Маленькія рознасці. Графіка. *М-Галерэя, Мінск. Люты – сакавік.*

MINI-PRINT. Еўрапейская графіка малых фармаў. 1980–1990. *Музей БДАМ, Мінск; Абласны мастацкі музей імя П.В.Масленікава, Магілёў; Музей выратаваных мастацкіх каштоўнасцяў, Брэст. Люты – май.*

Нямецкія прыдворныя музыканты. Канцэрт ансамбля «Камерныя салісты Мінска». *Мінск. Люты.*

Адраджэнне яўрэйскіх суполак у Цэнтральнай і Усходняй Еўропе. Даклад Эдварда Сероты. *БДАМ, Мінск. Люты.*

Адроджаны свет. Яўрэйскае жыццё ў Цэнтральнай і Усходняй Еўропе. Фотавыстаўка. *Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, Мінск; Музей беларускага кнігадрукавання, Полацк; Абласны мастацкі музей імя П.В.Масленікава, Магілёў; карцінная галерэя імя Г.Х.Вашчанкі, Гомель; выставачная зала Бабруйскай гарадской арганізацыі БСМ, Бабруйск. Люты – чэрвень.*

Андрэй Духоўнікаў. Віцебскі накцюрн. Графіка. *М-Галерэя, Мінск. Сакавік – красавік.*

Германія пад прыцэлам. Дэтэктыўныя тэлесерыялы «Месца злачынства» і «Тэлефон паліцыі 110». *Мінск. Сакавік.*

Г.Ф.Тэлеман. Застольная музыка (1733). *Сабор св. Сафіі, Полацк; касцёл св. Роха, Мінск. Красавік.*

Рэжысёр Герберт Ахтэрнбуш. Фільмы 1974 – 1991. *Мінск. Красавік.*

Кацярына Сумарава. Антык. Жывапіс. *М-Галерэя, Мінск. Красавік – май.*

Нямецкія прыдворныя музыканты. Канцэрт ансамбля „Камерныя салісты Мінска». *Мінск. Май.*

Плакаты кінастудыі UFA да кінапрэм'ер (1918 – 1943). *Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, Мінск. Май.*

Фільмы кінастудыі UFA. *Мінск. Май.*

Раман Сустаў. Мора цішыні. Частка 2. *Мінск. Май – Чэрвень.*

Vadzim Saleyew. ***The Opening Address*** (p. 1).

The opening address by Mastatstva's editor-in-chief gives an outline of the mutual German-Belarusian relations, which have existed for many a century. Special attention is focused on the joint events in the field of culture, which have been run in Belarus after Goethe-Institut Inter Nationes was opened in Minsk.

Heike E. Müller. ***10 Jahre in Belarus*** (p. 4).

The message of greeting by Frau Heike E. Müller, former Goethe-Institut director, deals with the changes in the Belarusian-German relations that have taken place over the past decade. It also discusses the joint projects in the field of the visual arts, music, theatre and film, as well as the prospects for further mutual relations with the Republic's institutions of culture.

Viktar Shmataw. ***Landmarks in the Belarusian-German Artistic Links*** (p. 5).

The author discusses the historical aspects of the Belarusian-German links since the 10th century. He gives a lot of attention to the issues of the printing and engraving of the 15th-16th centuries and the identity of the artistic trends in book design in Belarus and in Germany, which led the spreading of printing in Europe. The author also touches upon the issues of sculptor's mastery, decorative and applied arts, art criticism, mutual penetration of artistic trends in Germany and Belarus.

Katsiaryna Kenigsberg. ***Texts – Illusions – Windows*** (p. 11).

In her article, K. Kenigsberg, coordinator of the Goethe-Institut cultural programs, talks about one of the Institute's trends of work – artistic exhibition activity. She divides the exhibitions presented by Goethe-Institut into several major groups: exhibitions of the Institute of Foreign Relations (ifa) are part of the exhibitions where the Institute has worked as a co-organizer. Special attention is given to three international thematic exhibition projects of the Institute: "Texts/Texte" (1997-1998), "Illusion of Distances" (200), "Windows of a City" (2001-2002), their participants and importance for the artistic life of Belarus.

Mikhal Barazna. ***The Mastery of Thoroughness*** (p. 17).

The article concerns the cooperation between the Belarusian Academy of Arts and Goethe-Institute, which began in 1999 with the agreement on holding the seminar "Art, Design, Media in the 20th Century. Masters. Exhibitions. New Forms". The Academy's museum often hosted the exhibitions presented by Goethe-Institut, which were accompanied by the lectures given by artists from Germany. The joint events are primarily aimed at improving the level of preparation of future professional actors, directors, designers and artists.

Mikhal Barazna. ***Panorama of the Labyrinth*** (p. 19).

The article comments upon the exhibition of the works of Udo Schel (Germany) at the Belarusian Academy of Arts Museum (2000). Since 1995, Professor Udo Schel, an artist, Rector of Munster Art Academy, has been regularly visiting Belarus. Arranging exhibitions of his students' works, he has been promoting academic contacts in the field of artistic education between the Art Academies of Munster and Minsk and also EHU.

Mikhal Barazna. ***International "Texts"*** (p. 22).

This artistic action (1996) was the first major event in Belarus with simultaneous participation of artists from the two countries. The works presented in the exposition – graphics, installations, photos – revealed the various points of view of the artists, who spoke the language of art on the basis of their own experience. For the first time in the Belarusian-German relations, the artists worked in the same actual field and on the same theme, solving the same problem.

Katsiaryna Kenigsberg. ***M-Gallery. The 2000-2003 Chronicle*** (p. 24).

The article discusses the exhibitions at the M-Gallery, which works at Goethe-Institut, the authors of the exhibits and the exposition. It gives the story of the Gallery's creation, outlines its targets and perspectives. The work of the M-Gallery can be summarized in two key phrases, which are pronounced at the opening of nearly every exhibition: "a dialogue between cultures" and "promoting international cultural cooperation".

Uladzimir Prakaptsow. ***Collaboration, Obvious Through the Obvious*** (p. 32).

The article considers the joint work of the Republic of Belarus National Art Museum and Goethe-Institut. Since 1993, the public has had an opportunity to get acquainted with a series of exhibitions of the German graphic art and painting of the 20th century. The Museum hosted the scientific and practical conference "Problems of Development of the Visual Arts in the Post-Socialist Countries of Eastern and Western Europe" (1995) and the second thematic exhibition project "Illusion of Distances" (2000).

Natallia Sharanhovich. ***Glance Into the Future*** (p. 34).

The article deals with the exhibitions arranged by Goethe-Institut at the Museum of Contemporary Visual Arts, which initially used to be one of the Institute's exhibition sites and later became a place of permanent collaboration. The majority of the exhibitions reflected the achievements in German photo art. The Museum was also the venue of the third thematic exhibition project "Windows of a City". As distinct from the others, it presented traditional graphic art.

Inha Lizianhevich. ***Belarusian-German Reciprocity*** (p. 37).

The article considers the mutual interest in the theatrical art of the two countries, which has been vividly manifested since the early 1990s. The author gives the chronicle of the joint theatre events and a detailed account of the 1996 Goethe-Institut theatre projects in connection with the Chernobyl Disaster. She also discusses the 1997-1998 stage readings and festivals of German drama.

Tattsiana Arlova. ***Why Is the World So Full of Problems?*** (p. 39).

The article dwells on the Second Festival of German Drama, which took place in December 2002. The author discusses contemporary German drama and the changes it has been subject to over the past decade. She also assesses the level of the plays presented at the festival, the novelty of the directors' devices and the actors' mastery.

Tattsiana Mushynskaya. ***Was the Caution Futile?*** (p. 42).

The material concerns the premiere at the Belarus National Ballet Theatre of the two-act ballet *Futile Caution (La fille mal gardee)* to the music of the French composer Louis Herold. To direct the production was invited Ditmar Seyfert, a well-known German choreographer. The article discusses the history of the "great-grandmother" of modern ballet, the previous productions of *Futile Caution* on the stage of the Belarus National Ballet Theatre and its interpretation by D. Seyfert.

Dzmitry Zubaw. ***German Classical Music in the Programs of Goethe-Institut*** (p. 44).

The author of the article talks about the musical projects arranged and supported by Goethe-Institut. It is a cycle of concerts devoted to J.-S. Bach's music, which began in April 2001. During the first concert, the Minsk Chamber Soloists made their debut. The ensemble comprising the leading musicians of various Minsk orchestras prepared several concerts under the common title "German Court Musicians", performing in which were Belarusian, Russian and German musicians.

Viktar Skorabahataw. ***The Tone of Interest*** (p. 46).

The author, Honoured Artist of Belarus, analyses the production on the stage of the Belarus National Opera of Radzwill's opera *Faust* with V. Siomukha's translation of the libretto into Belarusian. The idea was suggested by the then director of Goethe-Institut. There is also a discussion of the vocal works of German composers, which were performed at one of the festivals "Revival of the Belarusian Choir" organized in cooperation with Goethe-Institut.

Maxim Zhbankow. ***German Film in Belarus: 10 Years of Effective Presence*** (p. 47).

Education and enlightenemnt – these were the two basic principles of successful organization and realization of the Goethe-Institut film programs. Joint discussions pointed out three major directions of work: the history and styles of German film, the topical trends of development of German cinematography and cine-monography, retrospective shows of the leading directors' films. Its is this approach that allowed the German film programs to become a remarkable event in the life of the Belarusian capital city.

List of the Goethe-Institut Inter Nationes cultural programs in Minsk in 1993-2003 (p. 51).

МАСТАЦТВА

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Рэгістрацыйнае пасведчанне №734.

Падпісана ў друк 10.05.2003. Фармат 60x90 1/8. Папера афсетная. Друк афсетны. Гарнітура «GaramondNarrowC» Ум. друк. арк. 7,00. Ул. -выд. арк. 8,68. Тыраж 865. Зак. 1054.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

Чэрвень 2003

9

90 гадоў з дня нараджэння **Тамары Вартанаўны Міянсаравай** (1913 – 1990), піяністкі, заслужанай артысткі БССР.

11

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Вікенцьевіча Мароза**, паэта, кінадраматурга.

12

50 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Васільеўны Арсаланавай**, мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

13

120 гадоў з дня нараджэння **Натана Рубінштэйна** (1883 – ?) музыканта, дырыжора, педагога, музычна-грамадскага дзеяча.

13

100 гадоў з дня нараджэння **Эдуарда Пятровіча Шапко** (1903 – 1977), акцёра, заслужанага артыста БССР.

14

80 гадоў з дня нараджэння **Вацлава Іванавіча Смаля**, (1923 – 1994), кіназнаўца.

15

90 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Мікалаевіча Папова**, (1913 – 1945), кампазітара, педагога,

80 гадоў з дня нараджэння **Лідзіі Іванаўны Галушкінай**, спявачкі, педагога, народнай артысткі Беларусі.

18

85 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Ігнатавіча Шахновіча**, мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

19

75 гадоў з дня нараджэння **Васіля Дзям'янавіча Ганчарэнкі** (1928 – 1983), спевака, заслужанага артыста БССР.

20

75 гадоў з дня нараджэння **Гаўрылы Харытонавіча Вашчанкі**, жывапісца, народнага мастака Беларусі.

22

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Іванавіча Асіповіча**, мастака-акварэліста.

24

90 гадоў з дня нараджэння **Вульфа (Уладзіміра) Самуілавіча Цытрона** (1913 – ?), кінааператара.

26

50 гадоў з дня нараджэння **Галіны Пятроўны Крываблоцкай**, мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

27

80 гадоў з дня нараджэння **Віктара Іванавіча Вярсоцкага**, жывапісца, педагога, заслужанага настаўніка Рэспублікі Беларусь, заслужанага дзеяча культуры Польшчы.

28

70 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Андрэевіча Пашкіна** (1933 – 1992), тэатразнаўца.

30

75 гадоў з дня нараджэння **Пятра Віктаравіча Калініна**, графіка.

ІНДЭКС 74958



Goethe-Institut Inter Nationes*10 Jahre in Belarus. 1993-2003

Галіна Вяпрыцкая. Плакат. Камп'ютэрная графіка, 2001.

goethe









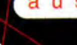


кіно
тэатр
музыка
выстаўкі
медыі

film
theater
musik
ausstellunge
medien












Institut

МАСТАЦТВА



ГЁТЭ-ІНСТЫТУТ
ІНТЭР НАЦЫЯНЭС

10 ГОД

НА БЕЛАРУСІ. 1993-2003

ISSN 0208–2551. МАСТАЦТВА. 2003. № 5. 1–56